

INDAGINI LETTERARIE

e.book

Andreoli
Di Domenico
Fàvaro
Giulio
Guarino
Lauria
Malinconico
Pesce
Saccoccio
Stazzone
Zito

Edizioni Sinestesie

BIBLIOTECA DI SINESTESIEONLINE

1

Indagini letterarie
e-book

EDIZIONI SINESTESIE

Proprietà letteraria riservata

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-04-7

Il presente *e-book* contiene i saggi pubblicati
su «Sinestesieonline», a. I, n. 1, Maggio 2012
www.rivistasinestesie.it

Ottobre 2012

INDICE

ANNAMARIA ANDREOLI <i>Il popolo autore nella «Figlia di Iorio» di Gabriele d'Annunzio</i>	5
MARILINA DI DOMENICO <i>Travolti da un'insolita schiuma: ... 'Gli sfiorati'. Alchimie e psicanalisi nella narrativa di Sandro Veronesi</i>	121
ANGELO FAVARO <i>«Avec la persistante et destructrice illusion»: René de Ceccatty traduce i 'Canti' di Leopardi</i>	180
ROSA GIULIO <i>Leopardi: infelicità reale ed essenzialità del male</i>	190
ROSA GIULIO <i>Leopardi dall'«arido vero» al «vero vero»: lo strumento distruttivo della ragione</i>	224
ROSA GIULIO <i>«In peggio precipitano i tempi»: il «tempo presente» in Leopardi</i>	262
GABRIELLA GUARINO <i>La fonte mitologica tra ri-uso ed intertestualità. Nella 'Storia del genere umano' di G. Leopard</i>	278

PIERPAOLO LAURIA <i>Brecht e il mondo capovolto</i>	299
ALFONSO MALINCONICO <i>Paradosso e logica giuridica nella Declamazione VII dello Pseudo Quintiliano</i>	313
VERONICA PESCE <i>Petrarchismo e arti figurative. Su alcuni studi recenti</i>	344
ANTONIO SACCOCCIO <i>Futurismo e tecnologia: verso una nuova sensibilità</i>	362
DARIO STAZZONE <i>Palinsesti letterari e pittorici in 'Todo modo' di Leonardo Sciascia</i>	382
MARIA LUCIA ZITO <i>«A futura memoria»: Oreste Macrì e la poesia spagnola</i>	399

IL POPOLO AUTORE NELLA «FIGLIA DI IORIO»
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Annamaria Andreoli

Dal falso-antico al vero-popolare

D'Annunzio stesso non esita ad ammettere che la *Figlia di Iorio* resta sotto molti riguardi «oscura»: «per me» dice «come per tutti». Composta in poesia, febbrilmente, tra il luglio e l'agosto 1903, rappresentata al Lirico di Milano il 2 marzo 1904, giorno in cui esce in volume da Treves con i fregi di De Carolis, la tragedia viene subito tradotta in dialetto siciliano da Giuseppe Antonio Borgese e in francese da Georges Hérèlle. Ma solo il pubblico d'Oltralpe, dopo la *prima* parigina al Nouveau Théâtre di Lugné-Poe (8 febbraio 1905), si gioverà, procurato dall'autore, di un soccorrevole *Commentaire*. In calce alla traduzione stampata da Calmann Lévy, si tratta di una ventina di pagine bipartite tra *Observations générales*, comprendenti *Du rythme* e *Du sujet*, e *Remarques particulières*, con il puntuale rinvio, scena per scena, a una parte delle fonti folkloriche abruzzesi.

Già il *Trionfo della Morte* (1894), richiamato con intenzione dal *Commentaire* («Le germe propre du poème dramatique se trouve dans un remarquable passage du *Triomphe de la Mort*»), segnalava in una *Nota* conclusiva il debito contratto dal narratore con l'etnologo conterraneo Antonio De Nino. E anche la splendida stampa di *Francesca da Rimini* (1902), preceduta dalla dedica in versi alla Duse, si chiudeva, dopo un *Commiato* in terzine, con la

Nota sulla «vita attiva» che il drammaturgo «diligente» aveva dedotto «dal padre Dante, dal Barberino, dai poeti bolognesi, dai cronisti, dai novellatori, dai miniatori, dai documenti più rari e più diversi».

Analogamente, la tragedia di Mila e Aligi prevede ora un «carme», un «commiato» e un «comento», come si apprende da un abbozzo di *colophon* conservato negli Archivi del Vittoriale: «La figlia di Iorio tragedia/ pastorale di Gabriele d'Annunzio/ preceduta da un carme al poeta/ Giovanni Pascoli e seguita da/ un commiato e da un commento/ del medesimo autore». Della dedica, o meglio «consacrazione», invece che a Pascoli, a luoghi e gente d'origine e agli affetti famigliari (*Alla terra d'Abruzzi/ alla mia madre alle mie sorelle/ al mio fratello esule al mio padre sepolto/ a tutti i miei morti a tutta la mia gente/ fra la montagna e il mare/ questo canto/ dell'antico sangue/ consacro*), si avrà poi notizia nell'imminenza dell'edizione, in una lettera a De Carolis del 16 febbraio 1904: «Ti mando la dedica – semplice. Credo che si potrebbero nel legno incidere anche le parole; e ornare la pagina si potrebbe con i motivi ricorrenti nelle altre pagine ornate».

Il cambiamento di rotta va annoverato tra le innumerevoli (cominciamo di qui) «oscurità» della *Figlia di Iorio*. Mentre si accinge a comporre l'opera a Nettuno, dove trascorre l'estate ospite dei principi Borghese nella villa del «Bell'Aspetto», d'Annunzio la promette ripetutamente al poeta dei *Canti di Castelvecchio*, appena pubblicati. Tra i due concorrenti è da poco ristabilita l'intesa turbata tre anni prima da un increscioso botta e risposta sulle colonne del «Marzocco» (Giovanni non aveva potuto tollerare la preferenza accordata a Gabriele per la solenne inaugurazione, nel gennaio 1900, delle *Lecturae Dantis* fiorentine in Orsammichele), e Giuseppe Antonio Gargano, che nella contesa ha svolto il ruolo di paciere, riceve da Nettuno l'annuncio: «Oggi – dopo una silenziosa meditazione di alcuni giorni – comincio a scrivere la prima scena della mia tragedia. / Il rinnovato patto di fraternità con Giovanni m'è

d'augurio felice. Se farò cosa degna di lui, gliela dedicherò». In quello stesso giorno, il 16 luglio 1903, anche Pascoli viene raggiunto: «Mio carissimo Giovanni,/ sono qui – dinanzi al mare neroniano, in vista del Promontorio Circeo – ; e ricomincio a lavorare. Oggi è per me giorno di grande purità: ho qui sulla tavola la buona carta su cui sto per scrivere i primi versi d'una tragedia pastorale: giorno favorevole per mandare un saluto dal profondo del cuore al poeta solitario cui l'anima mia soave deve taluna delle sue più alte gioie».

Dopo l'augurio pascoliano («sgorghi di vena la tua tragedia pastorale», 20 luglio), l'intenzione della dedica verrà ribadita il 3 settembre: «Mio caro Giovanni,/ la mia tragedia pastorale è terminata. Immagina una grande canzone popolare in forma drammatica. L'argomento è abruzzese. E questa volta ho sentito salire la poesia dalle radici profonde. / Mi consenti di dedicartela in testimonianza d'amore? [...] Da che la nostra fraternità è risuggellata, sento il mio spirito accresciuto come da un'alleanza potente». Ricevuto l'assenso («accetto, e puoi immaginare di qual cuore [...] provo, per la tua offerta, un sentimento di tenerezza riconoscente», 5 settembre), d'Annunzio tornerà alla carica il 18 settembre, e alzando la posta visto che precisa: «Io t'accompagnerò il mio poema tragico con un carne».

Il «carne», *Il commiato*, a stampa nel «Marzocco» il 15 novembre 1903 e quindi recapitato in bella copia manoscritta a Castelvechio, sarà però la clausola di *Alcyone*, in volume alla fine dell'anno. Per motivi che ignoriamo, in quanto tace al riguardo il carteggio attualmente disponibile, d'Annunzio ha dunque preferito riservare all'«ultimo figlio di Virgilio» il terzo libro delle *Laudi*. Del primo proposito permangono tuttavia numerose tracce, e proprio l'avvio della tragedia, non appena si alza la tela, rende omaggio al dedicatario poi eluso. Le battute inaugurali – un canto amebeo – delle tre sorelle di Aligi rivolte alla cognata nel giorno delle nozze: «Che vuoi tu Vienda nostra?», «Che vuoi tu, cognata

cara?», «Vuoi la veste tua di lana?/ o vuoi tu quella di seta/ a fioretti rossi e gialli?»... sembrano davvero calcolate perché l'ombroso rivale vi ritrovi non solo il passo di danza di Matelda «in su i vermigli ed in su i gialli/ fioretti» (*Pg* XXVIII 55-56), ma insieme con il calco di un remoto canto popolare sul tragico epilogo (ne diremo) di un matrimonio contrastato: «Che vuo' tu, Aretusa nostra, che vuo' tu Arete cara?/ Vuo' tu i tuoi vestiti di velluto, o que' di seta?», l'eco di un antico sonetto – *Nozze* – raccolto nelle *Myricae*. Dove la rana, che ha preteso dall'usignolo «un suon per le sue nozze», ne chiede infine la spesa: «se quattro chioccioline o qualche foglia/ di gichero, un mazzuol di sermollino,/ o voglia un par di bachi o ciò che voglia». Introducendoci nell'arduo linguaggio antiquario della *Figlia di lorio*, la ripresa allusiva tiene conto, da parte di chi la intavola così sottilmente, del rifacimento pascoliano del *Decameron* (VIII, 2), secondo una nota di autocommento in margine al sonetto. «Imitata» da Boccaccio, si leggeva in *Fior da fiore* (1901), la rana fa appunto il verso al prete di Varlungo seduttore dell'esosa Belcolore: «chiedi pur tu: o vuogli un paio di scarpette o vuogli un frenello o vuogli una bella fetta di stame o ciò che tu vuogli».

Il registro falso-antico, che con il Pascoli «guardiano delle tombe» alla Michelet raggiunge le prove d' eccellenza a cui giova l'anacronismo totale del poeta («Da quanti secoli vive al dolore l'anima mia? Ero io forse uno di quegli schiavi che giravano la macina al buio, affamati, con le museruole? Mi trovai tra le centurie di Cesare e le mura d'Alesia, respinto dalle due parti? Gladiatore?»), ha coinvolto d'Annunzio alla stessa alta temperatura: «sepolcro che non ha coperchio», anche per lui il «passato si fa presente». Se all'indomani della *Figlia di lorio* il drammaturgo ne assimila il procedimento creativo alla «cristallizzazione dei minerali nel ventre delle montagne» (a Michetti, 31 agosto 1903), termini non dissimili egli riserverà fra breve, non a caso, alla «disperata perfezione» dei *Poemi conviviali*: «Non mi ricordo di aver avuto tanta ebrezza da

alcun altro libro di poesia. [...] Qui il pianto si trasmuta in un cristallo immobile e sublime per entro a cui le pupille *veggono* sempre più lontano» (a Pascoli, 7 settembre 1904). Ed è scontato che tanta consentaneità trovi numerose coincidenze nei rispettivi laboratori. Attratto dalla sopravvivenza del latino nel dialetto, Pascoli annota per esempio, in un appunto di taccuino, la pronuncia garfagnina di «albicare» per albeggiare; pronuncia anfibia, accolta all'unisono dal poeta di *Alcyone*: «Albica il mar» (*Feria d'agosto*).

Questo per dire che l'anacronismo stratificato di *Francesca da Rimini* e delle *Laudi* circostanti indurrà d'Annunzio a individuare nel falso-antico la via linguistica al vero-popolare, nelle sue mire almeno dal 1897, quando ha progettato con la Duse la «rivoluzione» teatrale che dovrebbe attuarsi nella grande arena di Albano. Rimasto di là da venire, quel «Colosseo di Melpomene» sembra prossimo al varo giusto nel 1903, grazie ai cospicui finanziamenti americani promessi all'attrice durante la *tourn  e* che l'ha impegnata per lunghi mesi tra Boston e Chicago, New York e Baltimora.

L'obiettivo rinverdito di Albano non basta certo a motivare l'abbandono di *Alcyone*, ormai in dirittura d'arrivo, per un'opera drammatica che inoltre scavalca il ciclo dei *Malatesti*. Se infatti a urgere   la scrittura teatrale, perch  non dar vita a *Sigismondo* o a *Parisina*? Senza contare le continue tensioni con la compagnia degli attori e lo spossante rimaneggiamento dei cinque atti, da ridurre per rimediare con i tagli al fiasco del debutto, non   da escludere che l'esito di *Francesca*, deludente in rapporto all'acribia filologica del drammaturgo e alla sontuosa messinscena, abbia interrotto il ciclo. A non interrompersi   comunque il funzionamento dell'attrezzatissimo laboratorio, provvisto di strumenti di lavoro, specie per quanto riguarda la produzione del falso-antico, che restano immutati, a tutto vantaggio della rapidit  di qualsivoglia procedura, tanto pi  che per d'Annunzio il «soggetto»   «cosa accessoria e secondaria» in rapporto all'«ideal linea di vita e di bellezza che si svolge *continua*» dice «nel nostro intelletto».

Bloccati i *Malatesti* per le *Laudi* e bloccate le *Laudi*, all'inverso, per la *Figlia di Iorio*, la nuova tragedia apre a sua volta la trilogia, poi tetralogia, abruzzese che però non oltrepasserà la *Fiaccola sotto il moggio*. E' la grande stagione «solare», con progetti che si accavallano moltiplicandosi in «lunghe giornate di lavoro» che saranno rimpianti. «Non avevo» ricorderà il nostalgico memorialista «se non una sola angoscia ma divina: l'angoscia della sovrabbondanza, l'ansia di scegliere fra troppe ricchezze!». Va detto però che il teatro, per gran tempo, prevale su ogni altro genere.

Il teatro del popolo e il folklore

La svolta a un certo punto irresistibile verso la tragedia «leggendaria» e «popolare» è da tempo preparata e della *Figlia di Iorio* si ha notizia sin dal 1899, in anteprima – né poteva essere altrimenti – tramite Romain Rolland, interlocutore decisivo dei propositi teatrali di d'Annunzio. Anzi, è da credere che l'arena di Albano non si sarebbe neppure profilata se l'esordiente drammaturgo non l'avesse conosciuto a Roma, nel maggio 1897, quando la frequentazione diviene quasi quotidiana. «Je ne connais personne aussi bien que lui» confida Rolland agli amici parigini, informandoli che il dialogo riguarda in particolare l'esperimento d'avanguardia di Maurice Pottecher a Bussang, nei Vosgi. Talora dialettale, con attori anche improvvisati («ouvriers et bourgeois du village»), secondo Rolland è quello il tipo di spettacolo *en plein air* da riprodurre (il palcoscenico è addossato al pendio di un'altura e si recita su di un prato davanti a duemila spettatori), autenticamente popolare rispetto al repertorio classico del Théâtre d'Orange che tanto attrae la Duse. Nell'estate 1897 l'attrice non sarebbe mancata all'inaugurazione provenzale se la recidiva tosse «cagnesca» non l'avesse trattenuta con rammarico a Interlaken: «ho perduto la bella visione!».

E a Orange d'Annunzio, per il momento, inneggia: in quella Bayreuth latina la «moltitudine assisa nell'ordine dei gradi aperti sotto il cielo estivo» ha tremato «di pietà e di terrore» dinanzi alla «soave ed eroica figlia d'Edipo». I diecimila spettatori, «anime rudi e ignare» di «battellieri, bifolchi, setaiuoli, calafati», che hanno assistito all'*Antigone*, meritano un articolo, la *Renaissance de la tragédie*, destinato ai «Débats» e accolto contemporaneamente dalla «Tribuna» di Roma (2 agosto 1897). Al colmo della campagna elettorale che lo porterà in Parlamento, il candidato riconduce quello spettacolo al «rito», alla «cerimonia», al «culto», al «mistero», poiché sulla folla accorsa a Orange «la parola del poeta, pur non compresa», è riuscita a esercitare un potere di rivelazione e di liberazione.

Nello scambio di idee con Rolland, trasparente nelle pagine del *Fuoco* (1900) riservate a Wagner e al melodramma, troverà incentivo la polemica contro la «nebbia estranea» (vale a dire anche Ibsen e Maeterlinck) che «involge» la luce mediterranea. E può darsi che dal musicologo e drammaturgo francese provengano a d'Annunzio, oltretutto, i nuovi interessi antropologici di cui è punteggiata la propaganda del progetto di Albano. Di sicuro, risale allo studioso dell'*Histoire de l'Opéra en Europe* la dimensione europea di quegli interessi, volti in primo luogo all'origine della tragedia che gli assunti di Nietzsche, conosciuti finora solo per assaggi, non potrebbero esaurire. Altre letture, al di là delle pagine antologiche di Lauterbach e Wagnon (*A travers l'oeuvre de F. Nietzsche*, 1893), devono senza dubbio sostenere chi sentenzia: «il dramma, secondo recentissime ricerche, è la forma primitiva ed originaria in cui si esplicò quel sovrappiù della attività umana, che poi verrà a formare le attività artistiche».

Sono dichiarazioni dell'autunno 1897, allorché d'Annunzio auspica con forza il rilancio, ad Albano, del genere tragico quale replica «moderna» della «rappresentazione drammatica anonima e collettiva, di cui tutti i componenti la primitiva comunità sono nello

stesso tempo autori, attori e spettatori». E se ancora non avessimo afferrato la portata antropologica di tale rilancio, prestiamo ascolto alla sua insistenza sull'origine « rurale » del dramma e soprattutto sul « creatore impulso delle energie terrestri al ritorno della primavera ». Mentre nel teatro di verdura alle porte della Capitale (« Noi consacreremo un tempio alla musa tragica sulle rive del lago [...] . Colui che entra come un pellegrino nel santuario, sarà passato a traverso le divine campagne fiorenti, avrà sentito i puri spiriti della primavera penetrare nel suo cuore ») già si annuncia il solstizio fatidico della *Figlia di Iorio*, la leggenda popolare, in vista della tragedia « moderna », da tempo rappresenta per d'Annunzio il corrispettivo aggiornato del mito antico. A chi gli chiede: « Qual genere di spettacoli si daranno sulle scene di Albano ? » egli risponde: « Tragedie, nelle quali all' assoluta modernità della ispirazione si coniuga una purezza di forma non indegna dei tempi d'Atene » (12 dicembre 1897).

Non sorprende dunque che risalga a Rolland la notizia cronologicamente più alta, avvertivo, della *Figlia di Iorio*. Incontrandolo a Zurigo insieme con la Duse nel settembre 1899, d'Annunzio gli ha manifestato l'intenzione di comporre la tragedia che sin dal titolo – una vistosa omonimia – segnala la propria natura folklorica risuonando come *invariante* della saga pittorica di Michetti. Durante l'incontro, del resto, si parla di *Variations*, e la XX di Beethoven su un valzer di Diabelli viene trascritta di mano del musicologo in un fascicoletto (si conserva negli Archivi del Vittoriale) donato all'artista italiano al quale l'ha fatta conoscere. Ma ciò che più importa è il dibattito a due sul teatro popolare, in procinto com'è Rolland di dirigere la « Revue d'art dramatique » dalle cui colonne si ripromette di caldeggiare l'istituzione parigina di teatri che assolvano il compito a suo tempo reclamato da Michelet nell' *Etudiant*: « mettez-vous simplement à marcher devant le peuple. Donnez-lui l'enseignement souverain, qui fut toute éducation des glorieuses cités antiques: un théâtre vraiment du peuple. Et sur ce

théâtre, montrez-lui sa propre légende, ses acts, ce qu'il a fait. Nourrissez le peuple du peuple».

«La *Revue* è nelle mie idee, pel Teatro» dirà d'Annunzio, reduce da Zurigo, con l'intento di persuadere Hérèlle a concedere «graziosamente», da sostenitore, la traduzione della *Gloria* alla nuova rivista (22 gennaio 1900). Non è inutile ricordare che il deputato sta per lasciare clamorosamente i banchi della Destra e che nell'articolo del «Giorno» in cui motiva il passaggio alla Sinistra avvertiremo quasi la voce dell'amico socialista. «Quale uomo politico oggi mostra di ricordarsi che la vita italiana fu l'ornamento del mondo?» scrive il transfuga polemico contro l'imbelle e decrepita classe dirigente che siede in Parlamento (*Della mia legislatura*, 29 marzo 1900). Ma fare dell'arte un «ornamento della vita» è formula cara a Rolland, che si direbbe dannunziano a oltranza se quella formula non riprendesse, piuttosto, dal prediletto Robespierre, secondo il quale «ornement de la vie» era la festa nazionale, «le plus magnifique de tous les spectacles». Tant'è vero che nel discorso di Jaurès agli operai tessili in sciopero, riuniti a Parigi nel Nouveau Théâtre per assistere al *Danton* di Rolland, si farà udire questa battuta: «l'histoire au théâtre est l'ornement de notre vie» (30 dicembre 1900).

Il teatro popolare e la festa di massa, in cui lo spettacolo consiste nei partecipanti che si specchiano gli uni negli altri, domineranno di nuovo le conversazioni del giugno 1902, quando Rolland è a Milano, dove ritroviamo il tandem impegnato a prefigurare, nelle more di Albano, un'arena da erigere, questa volta, nel capoluogo lombardo. Della rinnovata complicità si ha sentore nel *Canto di festa per Calendimaggio*, composto proprio ora per il popolare «Secolo XX», clausola poi di *Elettra* (in volume, insieme con *Alcyone*, sul finire del 1903) all'insegna del festoso rito collettivo, officiato da un poeta che soppianta il «tribuno stridulo» perché sa «scoperchiare» i sepolcri e porgere l'orecchio al «canto glorioso dei secoli», ovvero alla storia nazionale.

A Milano Gabriele dona a Romain *Francesca da Rimini*, capolavoro tipografico all'altezza di Aldo Manuzio, avendone in cambio *Le 14 juillet* con la dedica: «A Gabriele d'Annunzio/ hommage d'admiration et/ d'affection fidèle./ Juin 1902». Le due opere hanno molto in comune, a cominciare dalla *Nota* in clausola dell'una sovrapponibile alla *Préface* dell'altra. Entrambi confessano di aver manomesso qualche dato storico al fine di restituire del passato la «vita attiva», avverte d'Annunzio, in perfetta sintonia con Rolland, che per parte sua ha inteso «ressusciter l' âme vivante du passé, ses puissances d'action» e non già la «menue poussière de l'histoire».

Nel settembre successivo Rolland è ospite della Capponcina: cinque giorni, dal 16 al 21 del mese, materia di un dettagliato resoconto nel quale si segnala il diffondersi di d'Annunzio, che all'interlocutore appare «un monstre de génie», sulla genesi del *Trionfo della Morte* e il suo persistente interesse per i *Quartetti* di Beethoven oltre che per il canto gregoriano. Sullo sfondo del dialogo intorno al destino dell'Europa e del socialismo si staglia adesso il *Théâtre du Peuple*, *pamphlet* che Rolland sta per licenziare con dedica a Pottecher. E va da sé che quelle pagine polemiche, consegnate nell'ultimo triennio alla «Revue d'art dramatique» e ora riunite in volume, restituiscano le lunghe conversazioni dei vari incontri insieme con il certificato di nascita della *Figlia di Iorio*.

Basta infatti riandare ai paragrafi riservati al teatro folklorico per cogliervi forse l'intento principale della «tragedia pastorale», in cui l'ambientazione abruzzese niente ha da spartire con il regionalismo verista: al contrario, l'Abruzzo sarà in scena proprio come «antico sangue» europeo. E' infatti questo l'esito degli studi etnologici comparati che d'Annunzio va compiendo da anni e che riguardano, precisa egli stesso, «tutta la Cristianità». In proposito, lo scambio di idee con Rolland si rivela tanto concorde quanto stimolante. Il socialista internazionalista, che mira a fondare un'Europa nuova, dove le grandi razze dell'Occidente, «bien loin de

renier la gloire de leur passé et leur rêve séculaire, en apportent l'éclatante lumière au foyer commun de l'humanité», trova il drammaturgo pronto a corrisponderlo quando, da rivoluzionario, decide che «battellieri» e «bifolchi» e «setaiuoli» e «calafati», muti e ammirati a Orange, balzino sul palcoscenico per occuparlo nella nuova veste di autori-protagonisti.

Rolland ricorre alla «Weltliteratur» di Schiller e di Goethe per esortare i connazionali: «gardons-nous d'exclure la légende historique des autres peuples. [...] que les hauts faits de toutes les nations aient place sur notre théâtre. [...] Eléons à Paris l'Epopée du Peuple européen». Difficile individuare con precisione il contributo di d'Annunzio al *Théâtre du Peuple*. Intanto, a sentir lui, «le opere d'arte veramente moderne» configurano «una specie di letteratura europea» già da più di un decennio, assai prima della polemica Ojetti (*Quelques littérateurs italiens*)-Carducci (*Le mosche cocchiere*) sulla cosiddetta «letteratura europea», che risale al 1896-1897. E poi, di rincalzo, le sue ricerche folkloriche sembrano aver inciso almeno sui paragrafi riguardanti i nuovi tipi di dramma popolare. Atteniamoci comunque al suo ruolo diretto nel *pamphlet* che – dovevamo aspettarcelo – non manca di concedergli la parola. Sono sue le battute sulla «tragédie de la vie quotidienne» nella sezione *Théâtre nouveau*; e suo l'«elogio dell'epoca» che ben conosciamo: «La vie présente est grosse, non seulement de poésie tragique, mais de puissance fantastique, comme les antiques légendes». Proprio per bocca del solo artista italiano menzionato, l'elenco dei generi da riproporre comprende «le drame campagnard, poème de la Terre, imprégné de l'odeur des champs et de l'humeur des provinces au parler savoureux». E da chi, se non da d'Annunzio, potrebbe essere formulato questo invito? «Efforçons-nous, en labourant nos champs, de déterrer le riche trésor celtique, qui y est enfoui. Ranimons les légendes et les contes endormis».

Con la *Figlia di Iorio* il ricco tesoro celtico verrà dissepolto e risvegliati dal sonno dei secoli leggende e racconti remoti. Benché il

depistante *Commentaire* non ne faccia cenno, limitandosi ad additare il folklore abruzzese, la tragedia ricorre invece alla gamma assai vasta di canti e racconti popolari d'Europa che alimentano da sempre il laboratorio di d'Annunzio, dove Angelo De Gubernatis e la sua «Rivista Europea» occupano un posto di riguardo. Egli ha così avuto modo di constatare che usi e costumi coincidenti, e talora sorprendentemente coincidenti, come lo sono le epopee nazionali (basti pensare all'intercambiabilità di Perceval, Morvan, Craglievic...), compongono una remota unità europea da riportare alla luce e magari da volgere, nel confronto, a favore della superiorità greco-latina del Mediterraneo.

Il *contra barbaros* del *Proemio* al «Convito» e delle *Vergini delle rocce* (1895) si è evoluto nel tempo. E' quanto da ultimo, in coincidenza con la fondazione parigina della «Renaissance latine» (movimento fiancheggiatore del Théâtre Latin), apprendiamo da *Maia*, il primo Libro delle *Laudi*, composto in gran parte all'inizio del 1903, tanto a ridosso della *Figlia di Iorio* da rappresentarne un antecedente non trascurabile quando nella *Pregghiera al Cronide* compare, già «dissepolta», la croce celtica («la croce, segno del Fuoco/ primiero ch'espressero gli Arii/ dal ramo duplice attrito»), invocando il poeta: «O Zeus, Tiranno più grande [...] risorridi alla Terra./ E, come a sua donna l'amato/ offre una cintura più bella,/ rinnova per lei l'orizzonte». Versi opachi qualora non si ricorra alla *Ceinture de nocés*, nel folklore bretone, che sarà appunto il *Dono di Zeus*. Annunciato dal suono dei «campani d'un gregge» condotto – battistrada di Aligi – dal «fanciullo pastore», il padre degli dei esaudisce infine la preghiera e muta «l'orizzonte in cintura più bella»...

Che il canto bretone intitolato alla *Ceinture de nocés*, «étincelante de rubis», abbia un tempo attratto Shakespeare («Le coq chante, ma belle, voici le jour. – Impossibile, mon doux ami, impossible; il nous trompe, c'est la lune qui luit»), lo pone in rilievo e non per nulla dei *Barzaz-Breiz. Chants populaires de la Bretagne*,

raccolti, tradotti e commentati magistralmente da Théodor Hersart de la Villemarqué, la biblioteca del Vittoriale conserva due edizioni, la IV del 1846 e la IX del 1893, con le tracce di una lettura quanto mai partecipe. E la biblioteca doveva inoltre conservare anche i successivi *Gwerziou Breiz-Izel. Chants populaires de la Basse-Bretagne* di François Marie Luzel, che nel 1868 aveva inteso discostarsi dal predecessore romantico per soddisfare «toutes les exigences de la critique et de la philologie envisagées comme des sciences exactes» (al Vittoriale restano le sue *Legendes chrétiennes* del 1881 e i suoi *Contes populaires de la Basse Bretagne* del 1887).

La traduzione rigorosamente interlineare di Luzel rappresenta un interessante cimento metrico («J'ai fait tous mes efforts en rendant chaque vers breton par une ligne correspondante en français») su cui si dovrà ritornare, anche perché è lo stesso del Tommaseo dei *Canti greci e illirici*. Non a caso d'Annunzio si preoccupa di ammonire Hérèlle, che si accinge a tradurre la *Figlia di Iorio*: «Conviene adoperare il metodo della traduzione letterale o lineare, cercando di conservare almeno una parte della freschezza della lingua. Per questo vi converrà forse leggere qualcuna delle mirabili canzoni di Bretagna, ove troverete qualche “movimento” analogo ai movimenti ritmici del mio Mistero» (1° novembre 1904).

Tuttavia, più di Luzel, sarà Villemarqué, con il suo ponderoso apparato, a suggerire innumerevoli motivi al poeta e al drammaturgo. L'edizione 1846 dei *Barzaz-Breiz*, in due volumi, intercalata da cartigli rivelatori, con parole-chiave tutte riguardanti la tragedia (segno che a questa edizione ci si attiene a Nettuno), ha già improntato il vate delle *Laudi* e non solo, come s'è appena visto, per quanto riguarda motivi e immagini disseminati nei versi. Ben al di là dei prelievi sporadici, a risultare persuasiva per d'Annunzio è la figura dell'antico bardo druidico, poeta, profeta e sacerdote del culto solare tributato a Hermès (la Bretagna è il «pays de Mercure» o Gwion, vale a dire Albione), al quale spetta il compito di governare

la comunità e di trasmettere il sapere in ogni ambito, a monte, fra l'altro, dell'abnorme *Preghiera a Erme di Maia*.

A favore della sagacia di d'Annunzio nel dotarsi di acuminati strumenti di lavoro, va detto che, *livre de chève*t di Carducci e di Pascoli (Villemarqué figura tradotto nell'antologia *Sul limitare* del 1900), i canti bretoni cari a Shakespeare sembrano aver raggiunto anche Manzoni, tramite Fauriel o i bretoni Scott e Châteaubriand, secondo quanto suggerisce, per esempio, la celeberrima *Peste d'Elliant*, con «la charrette qui conduit les morts en terre» e la madre privata dei nove figlioletti («la Mort est venue me les prendre sur le seuil de ma porte») accanto al padre impazzito («le père suivait en sifflant...Il avait perdu la raison»). E mentre sul narratore dei *Promessi sposi* possono aver agito i «chants du départ», ovvero gli *Addii*, poiché ogni strofa inizia con «Adieu» («Adieu, ô cloches baptisées, que nous avons tant de fois mises en branle aux jours de fête! [...] / Adieu, sacrées bannières, que nous avons portées processionnellement autour de l'église» etc.); per d'Annunzio si direbbero suggestivi i «chants de l'ouïe, parce qu'ils commencent toujours par les mots *as-tu entendu?*».

La tragedia leggendaria

Invano si cercherebbe negli autori del passato un repertorio da riproporre al pubblico di massa: questo l'assunto fondante del *Théâtre du peuple* di Rolland e degli appassionati interventi paralleli di Pottecher nella «Revue d'art dramatique» e nella «Revue des Deux Mondes» (15 marzo e 1° luglio 1903 – si badi alle date). Messi per prova in scena a Bussang, Aristofane o Shakespeare hanno fallito il bersaglio, giacché «nulle beauté, nulle grandeur, ne saurait tenir lieu de la jeunesse et de la vie», essendo di gran lunga preferibile, per la folla *en plein air*, l'autore che abbia «l'inappréciable avantage d'être aujourd'hui vivant». E' Pottecher che parla e sono le stesse parole attribuite a d'Annunzio («Vado

verso la vita») quelle che egli pronuncia in forma di appello: «Au lieu de dédaigner la vie, tâchez d'aller à elle».

Chi si appresta a comporre la *Figlia di Iorio* deve aver giudicato che per meglio corrispondere a un tale appello gli era necessario sostituire alla storia e ai «documenti più rari e più diversi» da riesumare (la formula di *Francesca da Rimini*), la continuità vitale e mobilissima del folklore, ubiquità e atemporalità della leggenda. Avendo poi il narratore e il poeta già battuto la via folklorica, il drammaturgo potrà limitarsi a stilare l'inventario di quanto è all'attivo, visto che i soli «diciotto giorni» sufficienti alla stesura della tragedia («io composi l'intera tragedia pastorale in diciotto giorni, tra cielo e mare, quasi obbedendo al dèmone della stirpe che ripeteva in me i suoi canti») non sono discosti dal vero: i tempi serrati quasi null'altro contemplanò a Nettuno, giocoforza, se non riletture e materiali di laboratorio da predisporre agevolmente.

Rientrando nel febbraio 1903 dalla *tourné* nordamericana, la Duse sosta a Parigi dove incontra Bataille per accordarsi sulla messa in scena della sua *Resurrection*, rifacimento del romanzo di Tostoi in chiave folklorico-liturgica (ne riferisce il «figaro» del 3 febbraio). A Stignano troverà l'amante preda di una «furia laboriosa» che lo agita «per sette e sette ore» poiché nelle strette finali la *strofe lunga* di *Maia* triplica la mole prevista. Una volta però che gli 8397 versi sono sotto i torchi e d'Annunzio a Milano, nello scorcio di aprile, ne vigila personalmente la stampa, un'«improvvisa rivelazione» interviene decisiva dopo che ha assistito alla *Zolfara* di Giuseppe Giusti Sinopoli interpretata dalla compagnia siciliana di Grasso e Martoglio, campioni del grande teatro regionale a cui Pirandello dovrà la sospirata conquista delle scene.

All'indomani della rappresentazione in dialetto, che la maestria di Grasso rende comprensibile al pubblico meneghino entusiasta della sua mimica assai simile a quella degli attori giapponesi (nel «Corriere della Sera» si fa il nome di Sada Yacco), una lettera dello spettatore d'eccezione, commosso e grato,

raggiunge Martoglio. Fra le righe, sembra di udire lo *starter* della *Figlia di Iorio*: «la gioia di questa improvvisa rivelazione è in me commista di malinconia; perché invidia agli scrittori siciliani uno strumento d'arte meraviglioso qual è Giovanni Grasso, e mi rammarico di non poterlo adoperare e d'essere costretto a reprimere il mio lungo desiderio di tentare la tragedia agreste. Ieri sera, nella profonda commozione che mi travagliava, fui anche morso dalla nostalgia della mia vecchia terra d'Abruzzi. Grazie a voi, al grande e candido Giovanni Grasso e ai suoi compagni d'arte, in cui s'esprime con tanta potenza l'anima della stirpe. Spero di potervi incontrare e di potervi ripetere a voce la mia ammirazione e la mia gratitudine» (la lettera è pubblicata nella «Perseveranza» del 30 aprile 1903).

È probabile che sin da ora d'Annunzio mediti di avvalersi di Grasso, tanto più che dispone provvidenzialmente di un giovane palermitano d'ingegno, Giuseppe Antonio Borgese, di stanza alla Capponcina dall'inizio dell'anno, per la resa siciliana della «tragedia agreste» di ambito abruzzese che, a lungo repressa, sembra finalmente assumere contorni precisi, nel momento in cui, oltretutto, rinverdisce con un certo clamore il progetto di Albano. I giornali ne fanno insistente menzione e con Giuseppe Treves d'Annunzio ha potuto persino celiare sulle conseguenze di quegli annunci: «I terreni ad Albano sono già *carissimi* e l'amico Banfi mi scrive una lettera disperata pregandomi di smentire provvisoriamente le notizie perché i prezzi discendano!!!/ Come vedi faccio già muovere le borse de li Castelli Romani e fra poco quelle europee» (marzo 1903).

Innumerevoli ragioni motivano dunque l'abbandono dei *Malatesti* per la nuova direzione che subito ai primi di luglio, dinanzi al «mare neroniano», si segnala nel dialogo con Annibale Tenneroni. L'amico bibliotecario e factotum deve recapitare con urgenza, da Roma, alcuni volumi dimenticati alla Capponcina: «Caro Annibale,/ sono in ricerche folkloriste. Potresti tu procurarmi e portarmi mercoledì questi due libri:/ I *Lo Cunto de li Cunte* (Pentamerone del Cavalier Giovan Battista Basile). Ve ne sono

edizioni, più o meno corrette./ II *Chants populaires de la Bretagne* par le Vicomte H. de la Villemarqué./ Degli altri libri che mi occorrono parleremo mercoledì».

«Sono in ricerche folkloriste»: è evidente che l'ora della *Figlia di Iorio* è scoccata e sotto tiro, nel laboratorio, è senz'altro «*Ton sang*» précédé de «*La Lépreuse*», dittico teatrale composto da Henry Bataille nel 1896, applaudito dal pubblico non meno che da Catulle Mendès e Jules Lamaître, stampato nel 1898 dal «*Mercur de France*». Delle due opere, indissolubilmente legate in quanto *invarianti* («*Ces deux drames*» informa l'autore «*ont été conçus en même temps sur un même plan*»), la prima, in tre atti, è ricavata appunto dai canti bretoni, dove compaiono innumerevoli *sorcières*, con tanta adesione che Bataille dovrà difendersi addirittura in tribunale dall'accusa di plagio.

Le pagine prefative del dittico hanno calamitato d'Annunzio. «*Essais de tragédie légendaire*», la *Lépreuse*, vi si legge, intende restituire la leggenda al teatro in polemica contro coloro che l'hanno deformata («*Nous haïssons même en les aimant tous ceux qui l'ont déformée*»), a cominciare da Shakespeare e Wagner:

tout le genie de Wagner ou de Shakespeare suffit juste à leur faire pardonner de ceux qui aspirent encore aux hautes sources pures, qu'ils n'auraient voulues troublées d'aucun souffle. Le livret du *Vaisseau Fantôme* est criminel, plus encore celui du *Tristan et Yseult*. La modernisation de la légende en est sa pire déformation. On ne peut plus la transposer, nous en sommes désormais trop distants. Oh! n'avoir pas compris le grave enseignement de poésie et de vérité qui s'y cache, n'avoir pas compris enfin l'égalité des mots, des sentiments et des choses, — la vanité de croire qu'il y a rien de supérieur à rien dans la nature, et surtout n'y avoir pas suivi, mains jointes, le sillon de la blessure qui va toujours s'agrandissant, le pauvre cheminement de l'humanité vers sa fin inconnue de douleur ou de joie. Tout est venu de l'âme primitive. Et voilà pourquoi le moindre fragment de poésie populaire nous secoue de nostalgie

puissante. Il semble que nous y reconnaissons lointainement et que nous y plerions notre simplicité perdue, – car la réalité intérieure de nous-mêmes fera longtemps encore le souci de beaucoup d’entre nous. Si c’est cette émotion-là qu’ils cherchent en la légende, les mythes ne les satisfèront pas. Les mythes prêtent trop d’ailleurs et d’eux-mêmes à la modernisation de leurs symboles et à ce chromatisme philosophique des héros dont notre siècle a tant abusé. Les chansons locales, les petites chansons où un village a chanté sa vie, ses grands peines, son amour et sa pitié nous charment davantage.

Sancita la superiorità della leggenda rispetto al mito, Bataille addita nei canti popolari bretoni la fonte – le fonti – della sua «tragédie légendaire». Egli non ha inteso «chanter comme dans les âges»; tutt’altro, essendo il suo obiettivo non quello di aggiungere «une chanson populaire à tant d’autres», ma, con la scelta della forma drammatica, «le transport au théâtre du tragique primordial».

La *Lépreuse* [...] a été tirée d’un fragment de gwerz, c’est ainsi qu’on nomme en Bretagne les ballades populaires. Chanté encore non loin de Huelgoat, ce fragment, que des lacunes rendent incompréhensible, permet néanmoins de supposer vraisemblable l’imagination de l’autuer. [...] Et puisqu’il avait élu tel sujet pour les besoins de sa pensée, ce faisant, il s’est appliqué à ne pas déformer la Bretagne contée. Il a conservé strictement, comme s’il eût continué la tradition, les formes séculaires du gwerz. Quand il a introduit des expressions locales en usage, il a été aussi exact que possible, s’autorisant des travaux de MM. Luzel et Le Braz et de cet admirable Breiz-Izel de M. de la Villemarqué, dont il est difficile nier l’autenticité. Il a fait aussi intervenir quelque refrains proverbiaux, communs à tous pays – car l’imagination populaire est malheureusement restreinte, – alors sans les orchestrer comme, à part Shakespeare et quelques autres, les transcritteurs se le sont généralement permis.

Il solerte studioso, che con segni di lettura e cartigli, nei due volumi di Villemarqué, mostra di pedinare la *Lépreuse*, dove la coppia Evroanik (Giovanni) e Aliette è per più aspetti sovrapponibile ad Aligi (Luigi) e Mila, ci conduce dritti sulle tracce del drammaturgo competitivo con l'Oltralpe, risoluto a comporre una tragedia – «immagina una canzone popolare in forma drammatica» come dice, si ricorderà, a Pascoli – altrettanto «légendaire». Prima di esaminarli minutamente, occorre avvertire che i cartigli segnalibro contengono indicazioni-chiave riguardanti la vicenda della *Figlia di Iorio*: «Le simple fou», «Iannik Skolan», «Enfants», «Lépreux» e «Le jeune Clerc» relativi ad Aligi; «Jeanne-la-flamme» e «La fille vendue» relativi a Mila e Vienda. A immetterci comunque nel vivo delle operazioni che si svolgono nell'attrezzatissimo laboratorio di Nettuno basterebbe anche solo il segno marginale accanto ai versi (nel *Clerc de Rohan*): «Mez he el gwenn hi diwallaz,/ Ha gand ar voger e skoaz», cioè: «Mais l'ange blanc de la dame detourne le coup, et l'arme alla frapper la muraille». Si apprende così che per gli antichi Bretoni ogni donna minacciata nell'onore viene protetta dal proprio «angelo bianco»: «muto» per Aliette come per Mila.

Non è questo il solo motivo condiviso dalla *Figlia di Iorio* con la *Lépreuse*, che ricorre – per ammissione dello stesso Bataille – tanto a Villemarqué quanto a Luzel; e a quest'ultimo in maggior misura, specie per la trama, tratta dalle due «versions» e dalle «variantes» di *Iannik Coquard* (nei *Gwerziou*) su cui pertanto poggiano le accuse di plagio che indurranno Bataille a difendersi opponendo i suoi 2.406 versi ai complessivi 244 trascritti da Luzel. La castità, per esempio, della relazione amorosa tra Evroanik e Aliette trova una replica in quella di Aligi e Mila, appena deviata dal bacio – uno solo – che i nostri due si scambiano sgomenti («Miserere di noi, Vergine santa!»), con tremori e pallori («Ah, si trema, si trema. [...] Aligi, tu ti sbianchi», II, III) tutti danteschi. Quel bacio, trattenuto da Aliette a fior di labbra, provoca in

entrambe le *sorcières* un toccante *assolo* in forma di lirica invocazione alla Vergine: (Mila) «Vergine santa [...] O Maria, voi lo vedeste./ Non le labbra dianzi (siete voi/ testimone) non furono le labbra./ E, s'io tremai, ch'io porti nel trapasso/ il tremito con me dell'ossa mie»; (Aliette) «O madame Marie de pitié/ [...] Ma bouche a beau serrer les dents;/ les baisers sortent, les baisers crient./ Le premier baiser veut sortir.../ Je le sens là au bord de ma bouche,/ au bord de la sienne;/ je ne puis le retenir là,/ ayez pitié de moi, Marie,/ mère du ciel, mère des anges,/ mère du rosaire, mère chérie!»

Per il pezzo di bravura di cui dà prova quasi sfidando l'antigrafo, d'Annunzio sembra non aver eluso le pagine dedicate a Aliette nelle *Impressions du théâtre* (la decima serie del 1898, raccolta di recensioni conservata al Vittoriale) di Jules Lamaître, che certo non mancano a Nettuno. Era qui che la Duse compariva come «femme très faite, meurtrie, malade, neurasthénique»..., insomma come poi la sfatta eroina del *Fuoco*, sollevando in qualche misura il narratore dalla colpevole iniziativa di aver infierito sull'attrice nel romanzo perciò censurato.

Quanto alla *Lépreuse*, le impressioni dello spettatore di professione ne fanno l'ideale interlocutore di chi si appresta a rilanciare l'esperimento di Bataille. Perché secondo Lamaître è la contrapposizione figlio-padre (Evroanik-Matelinn) il nucleo «popolare» della «tragédie légendaire», al punto di suggerirne l'accostamento con il parricidio adombrato da Fenicio nel IX canto dell'*Iliade*. Premesso che sopprimendo le «idées intermédiaires» i personaggi «pindarisent» senza saperlo, «c'est ça» egli osserva «la poésie populaire»; e aggiunge: «c'est aussi la simplicité violente des sentiments montant d'un seul coup au dernier degré d'intensité (ainsi, au IX chant de l'*Iliade*, le bon Phénix raconte qu'il a voulu jadis tuer son père avec lequel il était en désaccord au sujet d'une belle esclave)».

Sul piano stilistico Lamaître mette poi a fuoco la fitta trama delle iterazioni caratterizzanti l'artificio falso-antico, peraltro

fondato sulla simulazione («comble d'artifice») di un difetto di intelleggibilità. La *Lépreuse* sembra tradotta da un antichissimo testo poetico che il traduttore non abbia talora ben compreso:

C'est de la prose librement et secrètement rythmée; des séries de phrases ou de membres de phrases sensiblement égaux. La symétrie y est un peu de même nature, si vous voulez, que dans la versification des langues sémitiques [...]: elle consiste principalement dans des répétitions de mots, et dans le parallélisme de certains tours et mouvements de phrases. Et cela n'est pas une traduction, et pourtant a l'air d'être traduit d'une très vieille poésie, avec ça et là, des bizarreries voulues, qui font douter (comble d'artifice) que le traducteur ait bien compris. Et à cause de cela l'histoire demeure étrangement lointaine: car ce qui paraît traduit paraît venir de plus loin.

Cela se passe en un vague moyen âge et dans une vague Bretagne.

Con questo Uguccione da Pisa e queste *Derivationes* («tragoedia [...] idest hircina laus [...] de crudelissimis rebus, sicut qui patrem interficit»...) d'Annunzio dispone di una congrua retorica del tragico popolare. Non resta inerte né dinanzi al canone del parricidio – e del parricidio per la contesa «d'un belle enclave»; né dinanzi ai rilievi formali di Lamaître, così consentanei al «vago» Medio evo della sua «vaga» terra d'Abruzzi. In più, la sua attitudine ad allinearsi con un modello («*artifex additus artificis*»), la sua quasi coazione alla riscrittura vengono autorizzate a oltranza dalla scelta folklorica di cui l'*invariante* è tanto consustanziale da rappresentare ora per il drammaturgo la garanzia del capolavoro. Nelle macro e micro ripetizioni, che della *Figlia di Iorio* sono trama e pronuncia, si realizzerà la condizione favorevolissima al dispiegarsi del suo talento, chiamato a superare, rilanciandolo via via vittoriosamente, un «comble d'artifice» dopo l'altro.

La tragedia si snoda infatti secondo procedure ellittiche *in vitro* e i personaggi «pindarizzano» a ogni battuta: «bizarreries

volues» e salti logici che metteranno in croce Hérèlle quando sarà giunto il momento di tradurla in francese. Nella diatriba – una vera lite – intorno alla piatta banalizzazione del traduttore, d’Annunzio farà valere le ragioni della sua stilizzata «oscurità». Non sapendo a che santo votarsi perché Hérèlle comprenda che non deve comprendere, evoca da un lato Villon («penso che sarebbe stato possibile conservare il ritmo e il sapore dell’originale, adoperando di tratto in tratto certe forme del parlar popolare francese e certe singolarità sintattiche che si trovano nei vecchi poeti, specialmente in François Villon») e dall’altro Mallarmé, con il risultato di imbrogliare ancor più la matassa: «Il Mallarmé – poeta oscurissimo – ha dato in prosa una traduzione dei poemi di Edgar Poe, nella quale per artifici squisiti il lettore è posto nella condizione d’*indovinare* la bellezza originale».

Ma cominciamo dall’inizio, con d’Annunzio che, scontento dell’esito, si vede costretto a metter mano egli stesso alle prime scene, avvertendo: «Ho dunque tentato di riprodurre le movenze della poesia originale, servendomi di rime e di assonanze, e di quella libertà ritmica, di quella deliziosa *inesattezza* che è propria del cantar popolare» (1° dicembre 1904). E poiché Hérèlle, punto nel vivo, boccia l’iniziativa che lo prevarica, ne avrà in cambio una nota di biasimo ai limiti della scortesia: «Il difetto principale della vostra traduzione» gli contesta d’Annunzio senza mezzi termini «sta nella prolissità, proveniente dall’orrore che voi avete delle *ellissi*» (13 dicembre). Quindi, per maggior chiarezza, ripete in francese: «Vous n’admettez donc pas qu’une âme simple et vive s’exprime par ellipses! Cependant l’ellipse est la figure la plus fréquente dans le chant et dans le discours du peuple». Infine, a scanso d’equivoci, scende nel dettaglio: «Un esempio caratteristico del vostro incoercibile bisogno di *logica* è nella domanda che voi mi fate intorno alla significazione dello scongiuro di Aligi: “Au milieu de mon visage etc” [«la croce mi faccio/ in mezzo al viso dove non passi/ il falso nemico né morto né vivo»... I, II]./ Quello scongiuro

è tradizionale ed è oscuro anche per me come per tutti. E' una di quelle formule popolari in cui la parola è usata piuttosto come suono che come lettera. Se voi, traduttore, cercate d'*éclaircir* quella formula misteriosa, voi la tradite. Voi mi scrivete: "la phrase française a quelque chose de gauche et d'à peu près inintelligible". Benissimo! – Gauche et inintelligible – *dev'essere così*» (4 gennaio 1905).

Pretese eccessive. Hérelle avrebbe dovuto conoscere lo scongiuro dialettale (una *compieta*) che d'Annunzio si è limitato a italianizzare («Me facce la croce 'm mèzz'a lu vise,/ Addò' nen ge passe né mmorte né vvive/ Le falze nummiche»; e avrebbe dovuto conoscere il *gwerz* da cui Bataille ha tratto l'analogo: (Matelinn) «Tu mens, tu mens, au milieu de tes yeux». La *Lépreuse* è del resto un tessuto di ellissi, ed ellittica persino nel titolo improntato allo scambio di effetto e causa (le *sorcières* erano ritenute responsabili del contagio della lebbra). Per giunta, diversamente dal traduttore, il nostro attento studioso ha identificato la canonica «oscurità» del folklore, stando a quanto ha appreso dallo stesso Bataille, per il quale proprio sull'incomprensibilità poggia la verosimiglianza popolare; dal Lamaître che parla di «brusques sautes d'idées familières aux créatures primitives»; dal Villemarqué alle prese con quanto di «vague et obscure» è nella ballata, per esempio, di *Jannik Skolan*. E quando d'Annunzio si compiace della «deliziosa *inesattezza*» con cui ha riprodotto le tipiche movenze del «cantar popolare», si potrebbe giurare che egli riprenda alla lettera Tommaseo, sin troppo incline ad apprezzare – vedremo – le «gentili scorrezioni» del «popolo autore», esaltandone ripetutamente le «ellissi potenti, senza le quali lo stile» dice «si fa paralitico».

Non appartenendo alla specie – Carducci in testa – dei poeti-professori dominanti nell'Italia postunitaria, ma piuttosto a quella declassata dei giornalisti, grava da noi su d'Annunzio la pesante ipoteca dell'improvvisazione dilettantesca. Eclettico e volubile, avrebbe copiato or qua or là, specie da quelle scorciatoie che sono i vocabolari e i lessici speciali, più propenso ai purosangue da

cavalcare e alle belle donne da sedurre che alle «carte sudate». Invece, le retrovie di ogni sua opera restituiscono percorsi quanto mai impegnativi e articolati. Così, reduce dall'ardua prova di *Francesca da Rimini*, per ribattere alle solite obiezioni, il drammaturgo aveva dovuto insistere sugli studi preparatori enunciando un principio col quale sarebbe difficile non concordare: «Paziente ed infaticabile fu lo studioso, appunto perché il poeta si sentisse più libero». Ora, dopo aver deciso di dare vita scenica all'«anima della stirpe», secondo le intenzioni confidate a Martoglio, gli studi folklorici «liberano» tanto più il poeta, che compone perciò di getto nel volgere di pochi giorni. Egli ha «sgobbato più del gobbo Leopardi», come sentenzia quando a proposito della *Figlia di Iorio* gli preme di farne coincide l'invenzione con l'«obbedienza» al «dèmone della stirpe».

Il folklore europeo

Quale «stirpe»? Certo, non una sola. L'«Itala gente da le molte vite» di carducciana memoria ha guidato per tempo «ricerche folkloriste» su diversi fronti, che infine, ripercorse a Nettuno, interagiscono. I canti bretoni, una volta messi a fuoco, consentono una più chiara intelligenza della tragedia pastorale che non è sostanziata esclusivamente dai canti, racconti, usi, costumi, proverbi, credenze e tradizioni popolari abruzzesi esibiti nel *Commentaire*. Fatte salve le «oscurità», in funzione – ormai sappiamo – della verosimiglianza primordiale, resta per esempio da chiedersi a quale usanza d'Abruzzo possa risalire il «velo nero» che copre il capo di Aligi parricida (Il Coro delle Parenti: «Ah che pietà! Sul capo il velo nero», III, II) o quale «balivo» (Mila: «mandami giù/ con l'asina innanzi al balivo», II, VI) abbia mai amministrato la giustizia in quelle contrade. E così via con altre impervie occorrenze, a cominciare dalla fittissima toponomastica da ricollegare all'epica dialettale collaudata nel *Trionfo della Morte*. Nel romanzo, Cola di

Cintio, il rustico patriarca dell'eremo di San Vito, aveva identificato le raccoglitrici di ginestre con il rispettivo luogo di provenienza:

– Cinque ne ho chiamate!

E, nominandole, indicava i luoghi ove le fanciulle avevano la casa.

– *La fijje de la Scimmie, la fijje de lu Sguaste, Favette, Splendore, la fijje de lu Jarbine*: la figlia della Scimmia, la figlia dello Sguasto, Favetta, Splendore, la figlia del Garbino.

Nomi pittoreschi, che tuttavia nella tragedia potrebbero intavolare a bella posta coincidenze suggestive, se le «Farne» (Il Mietitore: «La figlia di Iorio, la figlia/ del mago di Codra alle Farne», I, V; La Catalana: «Ti conosco Mila di Codra./ Alle Farne t'han per flagello», I, V; La Turba: «la femmina/ straniera. Di Codra alle Farne», III, IV) sembrano magari meglio localizzabili in Scozia che in Abruzzo, come «Fiumorbo» (Anna di Bova: «E' il cipresso del campo a Fiumorbo», III, I) in Corsica. E in effetti qualche luce si fa ricorrendo a *Ballades, Légendes et Chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse* di Scott (traduzione francese di Loève-Veimars, 1825) o ai *Canti popolari corsi* di Tommaseo (1841).

Fuori dai confini abruzzesi, nella *Lépreuse* di Bataille, incontriamo del resto il «capuchon noir» nella sentenza del «bailli»: «[Ervoanik] ne doit plus sortir/ Sans le capuchon noir qu'il va mettre»; sentenza dedotta dai *Barzaz-Breiz*, dove d'Annunzio ha sottolineato con vigore la nota esplicativa in margine al *Lépreux*: «le prêtre, en présence du peuple, [...] l'engageait à ne jamais sortir sans avoir son capuchon noir sur la tête». Non è quindi improbabile che nella *Figlia di Iorio* le spinte centrifughe si verificino secondo un preciso piano strategico che le riconduce al

centro, cioè all'Abruzzo, ricorrendo il drammaturgo con intenzione, autentici o simulati che siano, ai tipici *loci communes* del folklore.

Ubiqua al pari di numerose altre – annota Villemarqué –, una ballata qual è il *Frère de lait* «se chante, sous des titres différents, dans plusieurs parties de l'Europe. M. Fauriel l'a publiée en grec moderne; Bürger l'a racueilli de la bouche d'une jeune paysanne allemande, et lui a prêté une forme artificielle. *Les morts vont vite* n'est que la reproduction artistique de la ballade danoise: *Aagé et Elsé*. Un savant gallois m'a assuré que ses compatriotes des montagnes du Nord la possédaient également». Allo stesso modo, Malde il «cavatesori», abruzzese di nome e di fatto, secondo i parziali riferimenti bibliografici del *Commentaire* (il rinvio è a De Nino ma non ai *Tesori* di Finamore), si trova peraltro dislocato nella «*caverna montana*» di Aligi che ha tanto da spartire con l'ascetico eremitaggio di Pietro da Morrone sulla Maiella, nelle «cavità polite e adorne dall'arte dell'acqua» (come dirà il biografo di *Cola di Rienzo* che già si profila), quanto con le grotte druidiche dei Nani descritte da Villemarqué: «C'est au fond de leurs grottes de pierre qu'ils [les Nains] cachent leurs invisibles ateliers. Ce sont eux qui ont écrit ces caractères cabalistiques qu'on trouve gravés sur les parois de plusieurs monuments druidiques, en Bretagne: qui viendrait à bout de déchiffrer leur grimoir connaîtrait tous les lieux du pays où il y a des trésors cachés». La ballata di quel «cavatesori» bretone che è Paskou (*Les Nains*) ci conduce appunto in una grotta: «Il est entré dans la grotte des Nains avec sa pelle, et il s'est mis à creuser pour trouver le trésor caché./ Le bon trésor, il l'a trouvé»...

Vedremo poi le affinità di Aligi con Parsifal e, soprattutto, con Marco Craglievic; basti per ora dire che con le favole popolari dei Nani il pastore condivide l'inquietante sonno plurisecolare («Madre, madre, dormii settecent'anni», I, II), dilatazione di un motivo bretone (*L'enfant supposé*): «Hé! ma mère, j'ai dormi bien longtemps!», già ripreso da Bataille nella *Lépreuse*: «Eh! Réveillez-vous jeune homme!/ Vous êtes encore en sommeil». A conti fatti,

l'iperbole erotica di un *imeneo* popolare chietino: «Tenghe nu suonne, che m'addormarrèbbe/ Sèttecènd'anne 'nghe 'na donna 'bbelle», sulla bocca canora e canzonatoria di Favetta nel giorno delle nozze di Aligi: «Vuoi dormir settecent'anni/ con la bella sonnacchiosa?», non fa che partecipare alla fulminante combinatoria dove entrano in gioco anche quei *Proverbi* della *Bibbia* (la diodatina immancabile nel laboratorio di d'Annunzio) che contrappongono la «sposa» legittima alla «straniera» meretrice: «le labbra della donna straniera stillano favi di miele [...] ma il fine di essa è amaro. [...] I suoi piedi scendono alla morte [...]. Rallegrati della moglie [...]. E perché, figliuol mio, t'invaghiresti tu della straniera? [...] Non lasciar dormire gli occhi tuoi, né sonnacchiar le tue palpebre. [...] quando ti desterai dal tuo sonno?».

Lo stesso vertiginoso procedimento combinatorio è riscontrabile lungo tutto il corso della tragedia, che acquista trasparenza attraverso l'individuazione, al rallentatore, dei vari componenti mirabilmente fusi dal drammaturgo. Aligi chiede perdono alla madre (Ornella: «Madre, ora viene Aligi, viene Aligi/ a pigliar perdonanza dal tuo cuore», III, II) prima di affrontare la condanna a morte? Il rituale, che si svolge secondo credenze estranee all'Abruzzo, compare nella *Lépreuse* (Evroanik: «Ma mère, donnez-moi l'absolution/ de toute faute que j'ai commise») ed è illustrato da Villemarqué a proposito di *Iannik Scolan*, un canto su cui d'Annunzio si è soffermato, come attestano i segni di lettura posti proprio là dove si apprende che nell'antica Bretagna il perdono dei crimini era prerogativa della madre, dotata di poteri assolutori sopravanzanti quelli religiosi: «le chanteur populaire [...] le montre [Iannik] venant demander pardon de ses crimes à sa mère [...]. Selon les idées bretonnes, le bonheur éternel dépend de ce pardon; celui que le prêtre dispense au nom de Dieu ne suffit pas». Così, il «consólo», offerto da Candia al figlio (Ornella: «Madre, or viene Aligi [...] a bere la tazza del consólo/ dalle tue mani [...]. Maledetto non è», III, II), combina con la credenza bretone l'usanza

abruzzese del «Cónzele» o «Cónzulu» o «Cunzóle» o «Recùnzele», cioè il desinare funebre che il parentado manda alla casa del morto dopo il funerale, conferendole un nuovo significato assolutorio. In più, il «consólo», che consiste in una mistura di vino, solatro e mortella (Il coro delle parenti: « – Mettetegli nel vino un po' di ràdica/ di solatro, che perda il sentimento./ – Cocetegli nel vino erba mortella,/ ch'esca della memoria e non s'accorga», III, III), rinvia alle pratiche stregonesche di quelle «*Consolantes* (Solanées)» sulle quali si dilungava Michelet (potrebbe mancare a Nettuno?) nella sua stupenda *Sorcière*.

Entriamo persino nel vivo delle contaminazioni che caratterizzano la tragedia osservando da vicino d'Annunzio alle prese con il motivo dell' Angelo salvatore, muto e piangente alle spalle di Mila. Appena accennato nella *Lépreuse*, che lo deriva sia dal *Clerc de Rohan* (Barzaz-Breiz) sia dalla *Marquise Dégangé* (Gwerziou), nella *Figlia di Iorio* ha assunto il rilievo che lo materializza nella grande scultura lignea di mano di un Aligi erede di Andrea Sperelli «*calcographus*», tanto abile nell'intaglio quanto l'eroe del *Piacere* nell'incisione.

Muto al pari dell' Angelo sulle fonti bretoni, quando procura il *Commentaire* d'Annunzio si vede sprovvisto di autorizzazioni folkloriche abruzzesi sulle quali poggiare il suo *deus ex machina* che va messo senz'altro al riparo dalle accuse di plagio. Interpella perciò l'amico De Nino: «Potresti tu mandarmi una nota su le credenze e gli usi riguardanti l' *Angelo custode* in Abruzzo?» gli chiede il 15 febbraio 1905. E precisa: «Fin da bambino io ho sentito dire, dinanzi a qualche scempio od oltraggio: "L'angelo custode *piange*". Su questa impressione d'infanzia, io disegnai la figura dell' Angelo nella mia tragedia. Ora vorrei chiarire questo punto. Nei tuoi libri – dove tante notizie preziose trovai – non si fa parola dell' Angelo custode. Scrivimi un rigo, ti prego, sul soggetto. E dimmi se quell'ammonimento, che udii tante volte dalla bocca di una mia vecchia zia ("L'Angelo *piange*!"), ha riscontro nella credenza

paesana [...]. La tua nota su l'Angelo sarà tradotta e posta in fondo al volume – con le altre – sotto il tuo nome, col tuo permesso».

Poiché de Nino lo autorizza senza soccorrerlo («Oggi, in questa Tempe dei Peligni, non è comune il detto l'Angelo piange; ma sì la Madonna piange! Dunque è questione di sesso. Ma tu lascia pure l'Angelo nel posto e con le mansioni che gli hai dato»), la nota, che nel *Commentaire* non può davvero mancare, priva di riferimenti bibliografici, è stesa dallo stesso d'Annunzio, a cui preme di far segretamente coincidere credenza bretone e credenza abruzzese: «E' generale e profonda nel popolo d'Abruzzo la credenza nella *realità* dell'Angelo custode, dato a ciascun'anima come il *mediatore* della Provvidenza di Dio. Le invocazioni all'Angelo tutelare sono frequentissime. Il sorriso e le lacrime sono il segno che l'Angelo vigile e taciturno dà per giudizio delle azioni umane. Il popolo dice (*dictons*) (traduco): “Si tu oublies d' être juste, l'Ange pleure”. “Si tu fais pleurer ta mère, tu fais pleurer l'Ange muet”. “Si tu veux juger l'offense (la droiture de l'offense), regarde derrière l'épaule droite de l'offensé”».

Solstizio nuziale e diabolico

Il folklore bretone agirà anche in futuro su d'Annunzio, a monte com'è, fra l'altro, della *Figure de cire* (nelle *Séries*, ampiamente illustrata da Villemarqué: «Quiconque voulait faire tomber une autre personne en langueur, fabriquait une petite figure de cette espèce»...), racconto del 1913, rimasto inedito ma progressivamente annunciato, persino in *aeditio picta*, sotto la rubrica di quegli *Aspetti dell'ignoto* che infine confluiranno nel *Libro segreto* (1935). O, ancora, i «mystères des Cabyres de Samothrace», chiamati in causa da Villemarqué (oltre che da Michelet) a proposito del culto di Mercurio-Gwion, sembrerebbero preludere all'avventura cinematografica del 1914. Più problematico, invece, stabilire se in passato i *Barzaz-Breiz*, dove brilla la «Pléiade,

composée de sept étoiles, dont on ne voit plus que six; les Breton l'appellent *la poule et ses petits*», abbiano riguardato l'intitolazione stellare delle *Laudi*; oppure, molto più indietro, quelle novelle di *San Pantaleone* (1886) in cui la religiosità era più ferina. Il giovane narratore avrebbe potuto combinare il fanatismo abruzzese con il fanatismo dei canti bretoni sulle processioni patronali, la «guerra di santi», per esempio, fra Raddusani e Mascalicesi degli *Idolatri*, con lo scontro cruento (nei *Ligueurs*) fra i contadini di Vannes e di Léon: «La procession sort de l'église, et la mêlée s'engage autour de la bannière, dont les deux partis rivaux s'efforcent de disputer la possession»...

Congetture a parte, senza dubbio arretrato nel tempo è il sodalizio di d'Annunzio con gli etnologi conterranei, dato che risale all'adolescenza e alla prima giovinezza, agli anni – per intenderci – del cenacolo di Francavilla dominato da Michetti, a cui vanno ricongiunti i suoi trasporti giovanili per «*l'antichissima poesia di nostra gente: quella poesia che tu primo comprendesti e che per sempre ami*», come egli riconosce dedicandogli il *Trionfo della Morte. Canti* (musicati da Tosti), *Novelle* dialettali (tradotte dal «Duca Minimo»), *Proverbi* e *Vocabolari* di Gennaro Finamore vengono così percorsi in lungo e in largo già dal giornalista e dal narratore debuttante.

Lo stesso avviene con gli studi di De Nino, fra gli adepti del cenacolo, con il quale l'amicizia è attestata, sin dal 1881, dal carteggio superstita, dalle escursioni compiute insieme nell'entroterra peligno e marsicano, e dalle dediche apposte negli *Usi e costumi abruzzesi*, usciti in sei volumi fra il 1879 e il 1897. In particolare, la dedica dell'ultimo volume, nella contingenza del controverso ingresso in Parlamento del «deputato della Bellezza» («Tu, Gabriele D'Annunzio,/ amico carissimo,/ contro le bieche previsioni/ presto recherai/ al freddo Montecitorio/ il caldo dell'arte italo-ellenica./ Ant. De Nino/ Francavilla a mare/ 12 ottobre 1897»), restituisce la complicità di lunga data, con un picco d'intesa nel

1893, durante la fase conclusiva del *Trionfo della Morte*. Pur conoscendoli bene ma non ritrovandoseli sottomano, il narratore chiede all'amico un invio urgente: «Ho bisogno subito del 1° e del 2° volume dei tuoi *Usi e costumi*; ma ne ho bisogno subito [...]. Ti sarei *riconoscentissimo* se tu volessi mandarmi anche i *Proverbi abruzzesi* e *Il Messia dell'Abruzzo*» (23 luglio). Si vede che il capitolo *Tempus destruendi* sta per giocare la carta del folklore: e l'Abruzzo, tramite Nietzsche (da poco – questo sì – nel catalogo delle letture di d'Annunzio), verrà ricondotto alla matrice ellenica. Non sfuggirà poi a De Nino che il protagonista del romanzo, propenso a riconoscere nei riti agresti locali «i cardini incrollabili su cui si reggeva l'antico mondo ellenico», ha dato man forte all'oratore nei comizi.

E al De Nino stimato da Momsen e Tommaseo, da Mistral e Sabatier, tradotto in Inghilterra e in Germania, si allinea la tensione europea di d'Annunzio, quando il folklore abruzzese, acquisito tra i più radicati, rientrerà in gioco accanto al folklore d'Oltralpe, ormai sul palcoscenico. Non solo se n'è avvalso Bataille nella *Lépreuse*; anche il Maeterlinck di *Pelléas et Mélisande* (1892) ha «dissotterrato» la favola celtica. In più, a fianco di Rolland, se non già di Tosti, d'Annunzio dovrebbe aver considerato le procedure dei musicisti e quanto è accaduto nell'ambito del melodramma, per esempio con *La jolie fille de Perth* e con *L'Arlésienne* di Bizet, l'una e l'altra tributarie di melodie popolari, del folklore scozzese (Scott) e provenzale (Daudet). Senza contare, ancora in aggiunta, il successo recente di *Renverdiés* e *Pastorelleries* resuscitate da Gaston Paris (di cui d'Annunzio si dichiarerà allievo: «i due più diletta maestri della mia giovinezza prima, l'italiano Ernesto Monaci, il francese Gaston Paris»...) e messe in musica, nel 1900, da Charpentier (*Louise*) con le variazioni del canto gregoriano che hanno affascinato Proust: «A la tendesse, à la verduresse»...

Non è una *renverdie* quella che apre la *Figlia di Iorio*?
«Tutta di verde mi voglio vestire,/ tutta di verde per Santo

Giovanni,/ ché in mezzo al verde mi venne a fedire [...] Tutta di verde la camera e i panni»... Dove Ornella traduce dal dialetto di Roccascalegna, volgendolo al femminile, uno dei *Canti dell'altalena* raccolti da Finamore: «Tutte de vèrde me vojje vestire,/ Ggià 'cche de vèrde me n'agge 'nnamurate./ Tutte de vèrde, càmer' e cuscine;/ Tutte de vèrde nu càvall'armate./ Tutte de vèrde 'na lanza ferite (*sic*);/ Ferì la bbèlla mija 'nnamurate». Ma nella tragedia il segnale cronologico – «per Santo Giovanni» – fa la differenza.

Il matrimonio di Aligi e Vienda non potrebbe a ben vedere celebrarsi che in quella ricorrenza. A sentire il Finamore di *Credenze, usi e costumi abruzzesi* (1890), la festa del Santo «è saldo monumento di una età anteriore alla storia, che il dente del tempo ha intaccato, ma non distrutto». Anticamente, per Inglesi, Svedesi, Germani, Celti e Slavi, continua l'etnologo avvalendosi dell'autorità di O. F. von Reinserberg-Düringsfled (*Das Festliche Jahr*), era la festa del sole e del fuoco a cui si sovrapposero significati cristiani senza cancellarne del tutto il fondo pagano. Prefigurando con l'anticipo di sei mesi il Redentore, anche la nascita (24 giugno) del Precursore, ultimo dei Profeti, è attesa con una veglia che in Abruzzo ha remote origini marsicane. E a questo punto Finamore rinvia a un passo della *Storia dei Marsi* di Luigi Colantoni, capitale per d'Annunzio, poiché vi si illustrano le «*sacre primavere*» della «schiatta sabellica», riservate ai matrimoni e celebrate sulle rive del fiume Giovenco, che già scorre nel *Trionfo della Morte* e lambirà la *Fiaccola sotto il moggio* («la vallea/ del Giovenco al Luparo») e oltre.

Ascoltiamo Colantoni:

Alla sorgente di questo fiume i Marsi celebravano l'antichissima loro festa annuale in onore di Marte Pico, dio nazionale della schiatta sabellica: dio dell'agricoltura e della guerra [...] in memoria della origine de' Marsi dalle *sacre primavere*, guidate da Marte sotto forma di bue, il fiume aveva ed ha il nome di Giovenco.

I Marsi, agricoltori e guerrieri famosissimi, riunivansi per una notte e un giorno, nel mese in cui maturano le messi (*junius*) [...]. Cantavano [...], danzavano [...], saltavano intorno ai grandi fuochi [...]. In questa nazionale solennità, si sanzionavano gli affetti di famiglia e di patria.

I riti popolari della «festa natalizia dell'anno solare» alludono sempre alle nozze – non manca di segnalare anche De Nino, riservando alle *renverdiés* del solstizio innumerevoli capitoli degli *Usi* che d'Annunzio ha diligentemente sottolineato: «I giovanotti colgono il timo, la canforata [...]: tutta poesia oggi; ma un tempo aveva un significato allusivo alle nozze» (*Ascensione alla Plaja*); «la festa di san Giovanni [...] risveglia la poesia» (*Abluzioni in san Giovanni*); «uomini e donne si cingono i fianchi e il capo con fiorite vitalbe [...], la vegetazione insomma, simbolo della vita» (*La rugiada*); «nel giorno del santo [...] uomini e donne cingono il capo di erbe, per lo più vitalbe. In mano portano un ramicello di verzura: il ramo augurale di verbenà» (*La festa di san Giovanni*); «A frotte vanno i fanciulli [...] a bagnarsi nel fiume [...] il ritorno di quei giovinetti è una vera poesia. Eccoli tutti fra le siepi in cerca di vitalbe. Ne fanno fasci e se ne cingono i fianchi, se ne incoronano il capo» (*In san Giovanni al fiume*)...

Mentre non sorprende l'abito verde della sposa alle più diverse latitudini, dalla Grecia alla Cornovaglia (né fa eccezione la contrada abruzzese menzionata nel *Commentaire*: «A Canzano, la robe et les rubans d'une jeune mariée sont le plus souvent de couleur verte»), si capisce che in nome del Santo si continuano nella Cristianità i riti pagani. In *A Midsummer-night's dream* di Shakespeare, che d'Annunzio conosce a memoria avendone in gioventù progettato e in parte tentato la traduzione e il rifacimento, fate e folletti animano la notte – è ovvio – «nuziale» del solstizio (Theseus: «Now, fair Hyppolita, our nuptial hour/ Draws on apace»...); notte del «sabba» celebrato «aux feux de la Saint-Jean», «la fête des esprits du Nord», «la *fête de la plus longue nuit*, la vrai

fête de la vie, des fleurs et des réveils d'amour», insiste Michelet quando abbiglia la sua *Sorcière* diabolicamente di verde. Ed è qualcosa di più di una notazione di colore: «Elle marcha droit à la ville. Le premier mot était *vert*. Elle vit peindre à la porte d'un marchand une robe vert (couleur du Prince du monde). Robe vieille, qui, mise sur elle, se trouva jeune, éblouit».

Non sorprende neppure che, anticipata dallo scongiuro di Candia al clamore dei mietitori («I mietitori fanno l'incanata./ [...] dal sangue li guardi il Battista», I, II), Mila entri in scena invocando san Giovanni («Gente di Dio, salvatemi voi! [...] Aiuto, per Santo Giovanni», I, V), e che Lazaro, raggiunta la grotta di Aligi, ormai sicuro di avere la meglio sulla «magalda», le faccia notare minaccioso che lassù san Giovanni non la soccorrerà («né Santo Giovanni/ suona la campana a salute», II, VI).

La scena di Mila è già vista:

Ecco giunge una schiava giovinetta
Sotto la tenda di Craglievic Marco;
Si mette a chiamarlo fratello in Dio:
Fratello in Dio, Craglievic Marco,
Nell'altissimo Dio e in Santo Giovanni,
Liberami oggi dall'Arabo.

Nell'epopea di Marco Craglievic, una schiava costretta a prostituirsi invoca e ottiene la liberazione dall'eroe che presterà ad Aligi – ne accennavo – non pochi dei suoi tratti e movenze. «Perché la derelitta lo chiamò fratello in Dio e in San Giovanni, egli la fa sua sorella» commenta Tommaseo introducendo i versi appena citati (nei *Canti popolari illirici*, 1842), quasi un primo motore per d'Annunzio: (Aligi) «Mila di Codra, mia sorella in Cristo,/ [...] Questi fioretti di Santo Giovanni/ [...] te li metto qui davanti ai piedi», I, V; (Mila) «o fratel mio, caro della sorella [...] tu non sei quello inginocchiato/ che i fioretti di San Giovanni Battista/ posò per terra?», II, III...

Oltre che già vista, la scena, alla metà del primo Atto, è cruciale nella vicenda compositiva della tragedia, in quanto l'irrompere della «Sconosciuta-*straniera*» determinerà lo svolgersi poi speditissimo della stesura. Teste l'autore: «La *Figlia di Iorio* mi balzò alla mente mentre mi accingevo a comporre il *Sigismondo Malatesta* e fu anche rapidamente eseguita. Io non avevo dinanzi al mio spirito se non la figura di Mila e la scena dell' "incanata": ero giunto alla metà del primo Atto e non sapevo ancora in qual modo avrei svolta la tragedia. Ma da quel punto, a un tratto, non ebbi più interruzioni di sorta» (Ettore Moschino, *Una visita a G. d'Annunzio*, «La Tribuna», 25 aprile 1905; lo stesso si legge in un'intervista rilasciata al «Tirso» cinque giorni dopo).

Al seguito di san Giovanni, che in «tutta la Cristianità», Abruzzo compreso, protegge le donne minacciate nell'onore e punisce le molestie con pene micidiali (come accade in *San Giovanni fece l'inchino*, aneddoto riferito da De Nino negli *Usi*), lasciamo momentaneamente la Bretagna per altri lidi, tenendo presente, nel congedarci dai *Barzaz-Breiz* e da quanto hanno prestato alla *Figlia di Iorio*, che la trafila Morvan-Perceval-Peredur-Parcival riguarda – tiene a sottolineare Villemarqué – anche «Marko chez les Slaves»: eroi di una «quête» alla quale Aligi si allinea con la sua arrendevole femminilizzazione, sulle orme oniriche e bibliche della «cosa» («Io so questa cosa onde viene;/ ma riterrò la mia bocca», I, V) misteriosamente taciuta. E ancora Villemarqué congiunge di frequente motivi bretoni, slavi e greci, confortando se non guidando d'Annunzio nelle «ricerche folkloriste» comparate che spaziano in Europa.

Perché accanto al Tommaseo raccoglitore e traduttore di canti popolari, da affiancare al vocabolarista immancabile nel laboratorio di d'Annunzio, sul tavolo di lavoro di Nettuno, che risulta sempre più ingombro dei volumi provenienti da Firenze e dalla Capponcina e di quelli procurati a Roma dal solerte Tenneroni, si fanno notare in primissimo piano i *Chants populaires de la Grèce moderne* di

Claude Fauriel (1825, in due volumi, conservati al Vittoriale), da tempo nel catalogo delle letture sicuramente fruttuose per il poeta e per il drammaturgo. Fitti cartigli, sottolineature e segni marginali riguardano infatti da vicino il cantore delle *Laudi*, specie se a suscitare l'interesse sono gli interminabili versetti del *Dithyrambe de la liberté* di Dionysios Salomos o il frammento intitolato all' *Esprit du Fleuve* – all' «esprit gardien du Fleuve» precisa Fauriel – con accenti che risuonano nel Serchio di *Alcyone*, dove l'Aretusa dell' *Ippocampo* è un «moderno» fauno al femminile («fauna dei pomarii») appartenendo certo alla specie neomitologica delle singolari «Néreiðes» della Morea: «de la plus ravissante beauté [...] elles ont des jambes et des pieds de chèvre»... In rapporto alla *Figlia di Iorio* sono però i cartigli fra le pagine del *Mariage impromptu* o della *Jeune fille voyageuse* o dell' *Amant ensorcelé* che mettono sull'avviso: il drammaturgo non si rivolge qui al repertorio delle immagini o dei «miti novelli» – angolo d'osservazione del poeta delle *Laudi* – ma alle *invarianti* narrative disposte lungo il grande asse dei matrimoni e dei mortori.

Estetismo folklorico

È il caso di insistere: a Nettuno d'Annunzio non compie che riletture. E il fatto che egli da tempo si sia impadronito a tutto campo e su più fronti del canto folklorico gli consente di reagire con riflessi prontissimi alla «tragédie légendaire» di Bataille. Attrezzato com'è, ne capta al volo la formula bretone falso-antica. Per un artista del suo calibro, la *Lépreuse* è insomma niente più che un esperimento interessante, meritevole di essere ripreso, nell'ambito del *Théâtre du peuple*, soprattutto per quanto riguarda la derivazione del tragico primitivo dal canto popolare. Numerosi punti di forza sorreggeranno poi, venuto il momento, la sua analoga derivazione, che potrà avvalersi del dialogo serrato con Rolland su Wagner e il wagnerismo, dei tragici greci ripercorsi attraverso Nietzsche, per

non dire che il Tommaseo folklorista e il confronto diretto con Alessandro D'Ancona e Francesco Novati lo hanno condotto sulle tracce della Sacra rappresentazione e a maneggiare la poesia delle Origini dotandolo delle competenze necessarie al registro falso-antico.

Non in ultimo, nel novero dei punti di forza va contato quanto egli stesso ha prodotto nel decennio 1893-1903. Un Bataille non regge al confronto dei suoi esiti, veramente incomparabili per entità e qualità in ogni genere letterario. O meglio, Bataille, al confronto, «dovrebbe arrossire»: così – meno male – si dice all'indomani del debutto parigino del capolavoro di d'Annunzio, lodato per «l'art magnifique et raffiné qu'il pratique supérieurement, l'art idéaliste que M. Bataille, séduit par de plus faciles succès, devrait rougir d'avoir abandonné» (Gabriel Boissy nel «Chroniqueur de Paris», 12 febbraio 1905).

Nell'Italia postunitaria culturalmente succedanea della Francia, d'Annunzio ha saputo inoltre contare sull'eccellenza delle nostre raccolte di folklore, di portata affatto europea. A tacere per ora di Tommaseo, *Proverbi* e *Usi* di quell'etnologo-esteta che è De Nino sembrano obbedire all'assioma secondo il quale «bisogna fare la vita popolare come si fa un'opera d'arte». Il narratore del *Trionfo della Morte* vi ha trovato un Abruzzo all'altezza della Lorena di Barrès, quando nel romanzo si misurava con la trilogia del «Culte du moi»; e quindi all'altezza della Bretagna di Villemaréqué-Luzel-Bataille quando è di turno la «tragédie légendaire». Il monologo interiore dell'eroe narrativo svolgeva perciò, talora commentandole, le pagine di De Nino:

La sua terra e la sua gente gli apparivano trasfigurate, sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome. [...] Riti di religioni morte e obliate vi sopravvivevano; simboli incomprensibili di potenze da tempo decadute vi rimanevano intatti, usi di popoli primitivi per sempre scomparsi vi persistevano trasmessi di generazione in

generazione senza mutamento; fogge ricche, strane ed inutili v'erano conservate come testimonianze della nobiltà e della bellezza di una vita anteriore.

Quelle pagine folkloriche sono davvero un capace serbatoio di poesia in azione dell' «eterna sostanza umana», in grado di abolire l' «errore del tempo» se, di là da venire, vi si trovano il «piombo fuso a mezzanotte» del *Carnevale di Gerti* («Le fanciulle, a casa, liquefanno piombo nelle palette da fuoco e lo versano in bacini d'acqua») o il guazzabuglio del commissario Ingravallo («si avvolge qualche filo o *fezza* per farne *gnómmero*...»); poesia in azione che insieme abolisce l' «errore dello spazio» sorprendendo nel Sud antichissime consuetudini celtiche: «alla festa di San Martino in Ortucchio [...] alla vuota zucca si fanno dei buchi a forma di occhi, bocca e naso. Dentro vi si adatta una candela [...]. Fatto notte, si accendono le candellette di questi strani lanternini», accanto ad altre in cui a sopravvivere è il retaggio greco: «A Péntima [...] innanzi allo sposo si mette un piatto coperto. Egli scopre, e trova ossi di polli. – A te niente! a te niente! – Sarà uno scherzo? O che non sia piuttosto una lontana reminiscenza della burla che fece Prometeo a Giove?».

Chi poi nel teatro abbia di mira il rito non può non reagire dinanzi ai non si sa quanti *tableaux vivants* danteschi che De Nino mette sotto gli occhi del lettore. E' all'alba del giorno di san Giovanni che «a Fara di San Martino e a Goriano Sicoli [...] si scuote l'erba con le mani: la rugiada bagna le mani e le mani lavano il viso», dove sembra di vedere Dante e Virgilio in procinto di scalare il Purgatorio: *là 've la rugiada/ pugna col sole [...] ambo le mani in su l'erbetta sparte/ soavemente 'l mio maestro pose...* Consuetudini che molto suggeriscono, se non altro, intorno al predantismo (definiamolo così) di «*or è molt'anni*».

La comunità agriocolo-pastorale della *Figlia di lorio* non è troppo remota e primitiva perché vi risuonino insistiti accenti

danteschi? (Maria Cora) «non vedi/ la tua sposa che par che si muoia?» (*che paia il giorno pianger che si more*, Pg VIII 6); (Ornella) «Scrivi al sole [...] perché oggi non si colchi?» (*Or va; che 'l sol non si ricorca*, Pg VIII 133); (Candia) «questo pane/ [...] lo spezzo sul tuo capo rilucente» (*strinsermi li occhi alli occhi rilucenti*, Pg XXXI 119); (Il Coro delle Parenti) «Ahi, ahi, che la casa dà crollo» (*che non potea con esse dare un crollo*, If XXV 9); (Aligi) «nell'ale e alla gorgiera» (*quel di beccheria/ al qual segò Firenze la gorgiera*, If XXXII 120-121); (Aligi) «Mila, Mila, qual vento ti combatte/ l'anima e te la volge» (*se da contrari venti è combattuto [...] voltando*, If V 30-33); (Aligi) «chiede pietà, che non ne faccian strazio» (« [...] non temesti torre a 'nganno/ la bella donna, e poi di farne strazio?», If XIX 56-57); (Mila) «Se dovessi pontare i miei ginocchi» (*sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce*, If XXXII, 3); (Mila) «E tu l'hai scontrato?» (*li occhi miei in uno/ furo scontrati*, If XVIII 41); (Mila) «Altra cosa non parlerò» (*Parlando cose che 'l tacere è bello*, If IV 104); (Lazaro) «Come ardimento hai di levare/ il viso inverso me?» (*Virgilio inverso me queste cotali/ parole usò*, Pg XXVII 118); (Lazaro) «Lo spirito malo gli è entrato» (*così quel fiato gli spiriti mali*, If V 42); (Aligi) «per la strozza avete mentito» (*Quest'inno si gorgoglian nella strozza*, If VII 125); (Mila) «Or prendo le forbici e sdrucio» (*li fe' sentir come l'una [sanna] sdrucia*, If XXII 57); (Aligi) «e me li sento qui a sommo» (*e fanno pullular quest'acqua al summo*, If VII 119); (Aligi) «non lo date alla branca del falso/ nemico» (*due branche avea pilose infin l' ascelle*, If XVII 13); (Le Lamentatici) «S'è veduto in ciel lo sole/ la sua faccia ricoprire» (*colui che 'l mondo schiara/ la faccia sua*, If XXVI 27; *la faccia del sol*, Pg XXX 25); (Favetta) «Dacci udienza, poni mente a noi» (*se non mi credi, pon mente alla spiga*, Pg XVI 113); (Ornella) «Madre, andiamo. Fa questo passo. Vòlgiti» (*Ed el mi disse: - Volgiti: che fai?*, If X 31)...

In realtà, non si tratta di linguaggio falso-antico derivato da Dante ma esattamente del contrario. Sommo poeta, Dante ha saputo

cogliere quelle pronunce facendole per sempre brillare nel cielo dell'arte, a norma di uno dei più saldi e insistiti principi estetici di d'Annunzio, enunciato la prima volta nel 1893, anno di intense letture folkloriche: «un pensiero esattamente espresso, è un pensiero che già esisteva, dirò così, *preformato* nella oscura profondità della lingua. Estratto dallo scrittore, *séguita* a esistere nella coscienza degli uomini. Più grande scrittore è dunque colui che sa scoprire, sviluppare, estrarre un maggior numero di codeste preformazioni ideali» (*I nostri artisti. Francesco Paolo Michetti*).

Mila insomma non parla come Dante nell'esortare Aligi a concludere la scultura dell'Angelo: «Affretta, affretta [...]. Dalla cintola in giù (*dalla cintola in su, If X 33*) l'Angelo è preso/ ancor nel ceppo, i piedi ancor legati/ ha nei nocchi (*l'anima si lega/ in questi nocchi, If XIII 88-89*)», e neppure Aligi nel suo disperato *assolo* di penitente: «Volontà di dire m'è dentro» (*mi mosse una volontà di dire, giunge a me tanta volontà di dire, vennemi volontà di dire, però me venne anche una volontà di dire, Vn XVI 2, XIX 3, XXI 2, XXVII 12*), in quanto le parti si invertono, con Mila e Aligi intenti se mai a «creare» Dante per comunione mistica. Ne dirà diffusamente un d'Annunzio antropologo in pagine sul «canone italico» che mettono il drammaturgo al riparo da qualsivoglia anacronismo: «I più profondi iddii non sono quelli che creano la stirpe ma quelli che la stirpe crea. In tutto l'Occidente, anzi in tutta la Cristianità, non è creazione più durevole di quella che Dante compì su noi né più mistica di quella che noi compimmo su Dante» (*Dante, gli stampatori e il bestiaio*, 1911). «Comble d'artefice» e chiave di volta della *Figlia di lorio*, bisogna ammettere che la conquista di una prospettiva tanto ardita è traguardo di lunghi studi.

Equazione a incognite

Segno della fortuna di Michetti, forse d'Annunzio ignora del tutto la *Figlia di lorio*, libretto di Pompeo Sansoni musicato da

Guglielmo Branca, men che mediocre dramma lirico in due Atti, rappresentato la prima volta al Ponchielli di Cremona nel 1897. Eduardo Scarpetta, che dopo il trionfo della tragedia si produrrà nel *Figlio di Iorio*, parodia altrettanto mediocre, in scena al Mercadante di Napoli il 3 dicembre 1904, vorrà difendersi dall'accusa di «riproduzione abusiva» sostenendo che il «ladro» non è lui ma chi «ha rubato il titolo e l'idea» a Sansoni. Ad ogni modo, intitolandola come la saga pittorica – una serie di «stazioni» che dopo il debutto a Milano nel 1881 erano culminate nella grande tempera del 1895, vittoriosa all' *Esposizione* di Venezia –, d'Annunzio non poteva fare di più per vincolare inestricabilmente la sua tragedia all'opera dell'amico. «Favola», «canzone» o «mistero» saranno poi i termini con i quali vorrà definire il proprio capolavoro scenico. Ne dirà in un incisivo passaggio del *Libro segreto* teso a sottolineare il suo tentativo di autorappresentazione:

La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo. in ogni canzone popolare [vera, terrestre, nata di popolo] è una immagine di sogno che interpreta l'Apparenza. la melodia primordiale, che si manifesta nelle canzoni popolari ed è modulata in diversi modi dall'istinto del popolo, mi sembra la più profonda parola su l'Essenza del mondo.

Ora l'alto valore del drama 'La figlia di Iorio' consiste nel suo disegno melodico, nell'esser cantato come una schietta canzone popolare, nel contenere la rappresentazione musicale di un'antica gente.

Il mio sforzo [in verità mal dico 'sforzo' ch  io composi l'intera tragedia pastorale in diciotto giorni, tra cielo e mare, quasi obbedendo al dèmone della stirpe che ripeteva in me i suoi canti] la mia obbedienza consisteva nel seguire la musica, col sentimento d'inventarla.

Ci  che dovrebbe sgombrare il campo dalla diatriba annosa e ricorrente intorno alla dipendenza del « signor de la rima» da quello

«del pennello»; diatriba a cui d'Annunzio stesso ha offerto il fianco, riconoscendo talora nella saga pittorica l'origine della tragedia, tal'altra dissociandosene. Si tratta tuttavia di testimonianze di natura e tempi diversi, come diversi sono i contesti nei quali si verificano. Perché un conto è la lettera che d'Annunzio invia a Michetti da Nettuno dopo aver vergato l'ultimo verso, quando la tensione creativa, non ancora allentata, determina lo slancio di battute quali «non avevo mai lavorato con tanta violenza» e «non avevo mai sentito il mio spirito in comunione così forte con la terra»; e ancora, sempre rivolto al sodale, l'aperta ammissione del debito: «la *Figlia* è tua» o «la tua creatura»; di tutt'altro conto, trascorsi dieci o vent'anni dalla prodigiosa estate 1903, le affermazioni contrarie, del genere: «Michetti non mi ispirò»..., affidate a interviste o pagine memoriali in cui la prospettiva appare completamente mutata.

Dall'insieme di quei documenti compositi risulta comunque che è della prim'ora la retrodatazione del progetto tragico, in modo da azzerare lo iato tra le due opere: se sono simultanee viene di conseguenza a cadere la questione spinosa della primogenitura. Non c'è neppur l'ombra, nelle tele, di una reietta derisa quando i due artisti, «vagando per le campagne declivi su cui domina il monte sacro d'Abruzzo, la madre Majella, udirono il nome, simile a tanti nomi della regione, che doveva avere per loro un segreto fascino inesplicabile: la *Figlia di Iorio* – un nome contadinesco, semplice e comune, in un paese dove quasi tutti si chiamano col nome del padre alla maniera della Grecia eroica».

Alla vigilia del debutto milanese, chi scrive qui è Ettore Janni, portavoce di d'Annunzio, che da mesi va organizzando un *battage* senza precedenti, per il quale ha già arruolato Scarfoglio, Domenico Oliva e se stesso – vedremo – con la copertura dell'anonimato. Ma anche *L'origine e la sostanza etnica della «Figlia di Iorio»* («Corriere della Sera», 1° marzo 1904) è dettato al giornalista conterraneo, il quale del resto dichiara il proprio ruolo di fiancheggiatore: è bene – avverte Janni nelle prime battute – che la

genesì dell'opera sia illustrata «da chi ha potuto udir parlare l'autore nel suo ardore di ripresentazione eloquente del lavoro compiuto, ed ha con l'autore comunanza di stirpe e di patrî ricordi».

Fra molti anni d'Annunzio sosterrà che lui e Michetti avrebbero *visto* « una donna urlante, scarmigliata, giovane e formosa, inseguita da una torma di mietitori imbestiati dal sole, dal vino e dalla lussuria». Per ora – non meno suggestivo – si tratta semplicemente di un nome *udito*:

Balenò a entrambi nella volontà l'opera da fare sull'unico tema soggettivamente eufonico e incitativo di quel nome, ed entrambi, a distanza di anni, l'uno dopo l'altro, hanno tenuto fede a quella promessa giovanile fattasi nelle campagne d'Abruzzo. Francesco Paolo Michetti dipinse la *Figlia di lorio*, la sedotta che passa fra gli sguardi cupidi e le grosse ironie dei contadini sdraiati al suo passaggio, Gabriele d'Annunzio dà ora in giudizio ai cittadini di Milano la *Figlia di lorio*, la randagia d'infame nominanza che passa suscitando bramosie furiose e che semina, destino senza volontà, il pianto ed il sangue al suo tragico passaggio.

Il Michetti cominciò con un pastello, poi ne fece un guazzo, poi il quadro che gli conquistò così grande vittoria d'arte; il d'Annunzio, tenuto in freno per alcun tempo dalla sua inesperienza del teatro, poi distratto da altre visioni lontane e diverse, dal premere di tutte le figure d'arte anelanti a essere create nella prosa e nel verso, ha finito col cedere all'antico desiderio in una improvvisa accensione della volontà e della immaginazione.

Fu nell'estate scorsa, a Nettuno. Egli vi si era recato con tutti i documenti storici che gli dovevano servire alla elaborazione delle altre due tragedie dei *Malatesti*, *Parisina* e *Sigismondo*, e un giorno un grande tedio lo prese di quel lavoro, e gli fu nell'anima, d'improvviso, un vuoto, come una riluttanza istintiva: poi gli apparve subitamente la *Figlia di lorio*, la vaga creatura rimastagli informe nella memoria, e con essa tutto il dramma, tutte le scene, tutti i riti, tutto l'Abruzzo. Egli stesso non sa dire come lavorasse

alla tirannica tragedia, né sa ripetersi nella mente quelle vicende intime che accompagnano il concretamento delle visioni artistiche e ne sono la storia segreta che le rende care al poeta: in poco più d'un mese la tragedia era finita, e il pastore Aligi e Mila di Codra, la figlia di Iorio, si amavano con mortale passione in mezzo alle singolari costumanze, alle potenti tradizioni, agli immutati istinti e pregiudizi della nostra gente d'Abruzzo.

Foriero di quanto si leggerà nel *Commentaire* è poi il rinvio al passo del *Trionfo della Morte* («migliore didascalia di questa tragedia, per opinione dello stesso poeta»), in cui l'Abruzzo appariva all'eroe del romanzo «trasfigurato», «fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome». Dopo aver insistito sul «sentimento del mistero» quale «essenza della tragedia, compendio di vita abruzzese rigorosamente vera», l'articolo si chiude con una precisazione che a d'Annunzio molto doveva premere. E' vero che l'azione si svolge «or è molt'anni», ma, «nei riti e negli spiriti» immutabili, l'azione è «contemporanea» e la tragedia pertanto «moderna».

Meno discreta e più colorita sarà un giorno l'analoga retrodatazione del progetto tragico nel dialogo con Filippo Sùrico («Le Lettere», 6 dicembre 1921), dove i due artisti avrebbero assistito a una «scena» per entrambi presaga in uguale misura:

Michetti non mi ispirò, con la sua famosa tela, la tragedia. C'è un precedente. Io ero col mio divino fratello Ciccio in un paese d'Abruzzo, chiamato Tocco da Casauria, dove, appunto, era nato l'amico, il pittore dal magico pennello. Ebbene, tutti e due, d'improvviso, vedemmo irrompere nella piazzetta una donna urlante, scarmigliata, giovane e formosa, inseguita da una torma di mietitori imbestiati dal sole, dal vino e dalla lussuria. La scena ci impressionò vivamente: Michetti fermò l'attimo nella sua tela ch'è un capolavoro, ed io rielaborai nel mio spirito, per anni, quanto avevo veduto su quella piazzetta. E infine scrissi la tragedia.

Se si è verificato, ma è lecito dubitarne, l'episodio è collocabile, con dati biografici inoppugnabili, alla fine del luglio 1880: di esso non è peraltro cenno mai nelle innumerevoli occasioni in cui d'Annunzio si è riferito alle origini della sua *Figlia di Iorio*. Tant'è vero che, dopo l'equa spartizione di ambiti, subito nel giugno 1904, nel discorso teatino per il conferimento della cittadinanza onoraria di Chieti («La bellezza che il mio diletto fratello d'arte vede coi suoi occhi miracolosi, la bellezza che io odo cantare negli intervalli dei miei ritmi»), nel *Commentaire* di poco successivo, sempre a ridosso della stesura, la tragedia risulterebbe ideata nel 1895 in margine al dipinto esposto a Venezia: «c'est là que le poète a conçu le premier dessin de sa tragédie». «Primo disegno» da distinguere – beninteso – dal «germe», più arretrato, poiché, ancora secondo il *Commentaire*, «le germe propre du poème dramatique» si trova in un passo del *Trionfo della Morte*. In seguito, nell'intervista che Jarro (Giulio Piccini) pubblicherà nel 1914, la retrocessione arriva fino al 1887, anno dei più remoti tentativi teatrali di d'Annunzio.

A quali verifiche possiamo sottoporre le dichiarazioni discordanti? E' evidente che dovremmo senz'altro passare in rassegna *tutte* le «stazioni» della saga pittorica per considerarle alla stregua di sinopie della tragedia. Non appena viene terminata, il 31 agosto 1903, l'annuncio è per l'amico conterraneo Pasquale Masciantonio («Vedrai in qual modo il capolavoro del pittore ha fecondato lo spirito del poeta») e, contemporaneamente, per Michetti:

Queste settimane d'estate resteranno memorabili per me. Non avevo mai lavorato con tanta violenza e non avevo mai sentito il mio spirito in comunione così forte con la terra. Quest'opera viveva dentro di me da anni, oscura. Non ti ricordi? La tua *Figlia di Iorio* fece la sua prima apparizione or è più di vent'anni col capo sotto un *dramma di nubi*. Poi, d'improvviso, si mostrò compiuta e possente nella gran tela, con una perfezione definitiva che ha qualche analogia con la

cristallizzazione dei minerali nel ventre delle montagne. Tutta quella vita è circoscritta da linee geometriche invisibili.

Un processo non dissimile s'è svolto in me. Ho sentito vivere le mie radici nella terra natale, e n'ho avuto una felicità indicibile. Tutto è nuovo in questa tragedia e tutto è semplice: tutto è violento e tutto è pacato nel tempo medesimo. L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari.

L'indicazione del tempo è questa:

«Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni»

La sostanza di queste figure è l'eterna sostanza umana: quella di oggi, quella di duemila anni fa.

L'azione è quasi fuor del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari. Le canzoni del popolo e del contado mi hanno dato i modi e gli accenti. Il verso è intero, senza spezzamenti, semplice e diritto: entra nell'anima e vi resta. E qualcosa di omerico – senza che io l'abbia voluto – si diffonde su certe scene di dolore. Il pianto d'un pecoraio ricorda la lamentazione di Priamo [...].

«Or è più di vent'anni», la «prima apparizione» non riguarda affatto, come si vede, né il nome udito alle falde della Maiella né la «donna urlante, giovane e formosa» di Tocco da Casauria, bensì la *guache* esposta a Milano nel 1881, recensita da Nino Costa nel «Fanfulla» domenicale (19 giugno) e quindi riprodotta nell'«Illustrazione Italiana» (11 settembre). Sollecitando Michetti a retrocedere nel tempo («Non ti ricordi?»), il mittente mostra per parte sua di ricordare benissimo le parole di Costa, autorevole capofila del movimento «In Arte Libertas», intorno alla «villana che passa vergognosa», derisa «dai compaesani sdraiati sul prato»; e quindi la notazione: «Sopra le teste degli uomini si svolge nel cielo un dramma di nubi, mentre sulla testa della donna sta un pesante velo violaceo nebuloso».

Il «velo violaceo» (appare e scompare nelle «stazioni» successive) assumerà grande rilievo nella tempera del 1895 non meno che nella tragedia, dall'irrompere di Mila sulla scena «*col volto tutto nascosto dall'ammantatura*» (che fa di lei «una/ che si nasconde la faccia!»), sino al gesto, fatale per Aligi: «*le strapperà di dosso l'ammantatura scoprendole il volto*». Alle sue dita, il velo, come l'amore, *ratto s'apprende*: (Mònica) «Non vedi che ancora non lascia/ il fazzoletto, da poi che l'ha tolto?/ Appiccato gli s'è alle dita» (I, V).

Quanto al «*dramma di nubi*», non meraviglia che d'Annunzio conservi precisa memoria, a distanza di oltre tre lustri, di un sintagma da lui destinato, ancora molto più in là, nel 1914, a un pittore di cieli qual è Turner: «Un cielo di Turner, con un dramma di nubi – che si specchia nell'acqua» (notazione di taccuino rifusa nel *Libro segreto*). Sulle nuvole drammatiche, di cui, a differenza del velo, nella tempera esposta a Venezia non resterà traccia, egli era intervenuto nel suo primo articolo michettiano (*Ricordi francavillesi. Frammento autobiografico*, «Fanfulla della Domenica», 7 gennaio 1883). Appena diciannovenne, si era cimentato in una recensione di vari dipinti sotto forma del racconto memoriale che è quasi il «manifesto» del suo precoce estetismo: è l'Arte la vera Vita e a essere ricordate sono perciò soprattutto le fantastiche «cose viste» in pastelli, oli o tempere dell'amico, considerati alla stregua di esperienze reali. Solo questi compongono l'autobiografia perché solo questi la memoria ha ritenuto in un incalzante *trompe-l'oeil* narrativo: «E ne' cieli che misteri di nuvole, che popolo fantastico di forme! [...] Vapori sanguigni e maligni ardevano all'orizzonte [...]; un viluppo di nuvoli paonazzi si ergeva dai vapori»..., con quel che segue sul «dramma di nubi» così sapientemente restituito da persuadere l'«*artifex additus artificius*» a inserirlo in blocco nel *Piacere* (1889) secondo l'ottica di Sperelli convalescente: «Vapori maligni e sanguigni ardevano all'orizzonte»...

Nella primavera 1881 d'Annunzio non vede l'opera esposta a Milano, dove pure ha progettato di recarsi essendo allora i due sodali già affiatati: «Il trionfo del nostro divino incantatore a Milano mi ha dato dei fremiti strani» scriveva il 16 maggio, dal Collegio, al comune amico Paolo De Cecco. In estate, al rientro in Abruzzo, vedrà quella *Figlia di Iorio*, folklorica sino dal titolo, dittico prepositivo *vox populi*, da considerarsi la prima delle «stazioni», che nel corso poi degli anni '80 non si contano (compresi i bozzetti e gli *studi* anche fotografici o in creta), della saga alla cui definizione il d'Annunzio corrió ai cicli, a trilogie, tetralogie o eptalogie, di certo ha contribuito. Come il suo contributo non va escluso dal prolungamento dei vari dipinti nelle cornici che li commentano con scritte e svariate concrezioni simboliche: note musicali, stelle, lumache, rami d'ulivo... E per giunta i due, fianco a fianco in quegli anni di convivenza abruzzese e romana, hanno osservato da vicino i lavori in corso per il ciclo di affreschi – un'epopea al femminile allineata con la narratività preraffaellita – di Giuseppe Cellini per la Galleria Sciarra.

Non è agevole prendere oggi visione della saga michettiana al completo, insieme con gli *studi*, alcuni dei quali, presenti volta a volta nelle *Esposizioni*, sono inscindibili dalle diverse tappe: dalla milanese inaugurale, dalla romana del 1893 e infine dalla veneziana del 1895, se proprio il variantismo lì esibito incide non poco sulla vittoria, a sentire almeno la motivazione stilata per la Giuria da Adolfo Venturi: «La foga dello stile dissimula la differenza delle ricerche, di cui il maestro stesso presenta i saggi mirabili, gli *studi* che si perfezionarono via via e si coordinarono e si ravvivarono nel riprodursi sulla tela *La figlia di Iorio*».

Pur trattandosi di un'equazione – fra tragedia e ciclo di dipinti – a incognite, è indubitabile che dal 1881 al 1895 i multipli ritratti di una giovane donna reietta e derisa s'intersecano a più riprese con d'Annunzio, che già menziona il «*guazzo*» esposto a Milano nel secondo articolo michettiano (*Il Voto. Quadro di F. P. Michetti*,

«Fanfulla della Domenica», 14 gennaio 1883), assegnandolo alla fase pittorica della semplificazione essenziale: «la nuova nota vibra vittoriosamente triste [...] nella *Figlia di lorio*». Ma è scorrendo con Jarro negli anni della Capponcina (l'intervista sarà però pubblicata dalla «Nazione» il 15 luglio 1914) che le due opere, pittorica e drammatica, compaiono congiunte a una data molto alta.

Benché non si sappia quanto si discosti dal 1903 in cui vede la luce la tragedia, l'intervista di Jarro reca una rara testimonianza riguardante, in primo luogo, gli antichi «tentativi» del drammaturgo in erba: «I miei primi tentativi teatrali risalgono al 1887; ebbi, in quell'anno, il primo concetto della tragedia rustica *La figlia di lorio*». Affermazione da non sottovalutare poiché, in effetti, il 6 marzo 1887, nella folklorica *Favola di primavera*, affidata alla «Tribuna» di Roma dall'allora giornalista stipendiato, esordiva Vienda, un giorno promessa sposa di Aligi, insieme con l'assaggio di traduzione del *Midsamner night's dream* (II, I) che avrebbe dovuto preludere a quanto la stessa «Tribuna» annunciava poco dopo, il 7 agosto: «Il nostro amico e collaboratore Gabriele d'Annunzio pubblicherà nel prossimo autunno [...] la traduzione di *Midsamner night's dream* di William Shakespeare». Traduzione che di lì a sei anni avrebbe assunto i nuovi connotati del rifacimento (ne resta qualche carta): «Sto scrivendo un piccolo dramma, su un soggetto favoloso, in prosa ritmica, intitolato *Sogno d'una notte d'estate. More strange than true*» (a Hérèlle, 11 luglio 1893).

Il solstizio «nuziale» della favola shakespeariana molto rivela – avvertivo – circa le retrovie della *Figlia di lorio*; e a maggior ragione se nel Cenacolo di Francavilla si avanza il singolare nesso Michetti-Shakespeare (lo propone Edoardo Scarfoglio), appunto nel torno di tempo in cui d'Annunzio progetta con l'amico pittore, una dopo l'altra, opere a quattro mani. Ne dice ancora a Jarro: «Credevo nella comunione delle arti: credevo che avrei potuto col Michetti far opera collettiva: grandiosi e nuovi scenari, cercai una nuova applicazione della pittura, uscir da' quadri di cavalletto». E a questo

punto, non per nulla, si ritorna sulle avvisaglie della vocazione teatrale: «Nel 1892 fui ripreso dal demone del dramma: scrissi il primo atto della *Nemica* e raccolzai moltissime note, che mi servirono poi per il *Trionfo della Morte*; volevo provare la potenza distruttiva ch'è in una donna».

La preziosa testimonianza intreccia ancor più il pittore con il poeta. Intanto è evidente: fra il lungo articolo bipartito – e siamo al terzo – che d'Annunzio ha riservato a Michetti nel 1889 (*La grande arte I e II*, «Corriere di Napoli», 16-17 e 20-21 aprile), dove la *Figlia di Iorio* figurava quale dipinto concluso, e l'articolo – il quarto – del 1893 (*I nostri artisti. Francesco Paolo Michetti*, «La Tribuna Illustrata», maggio), dove il dipinto è invece una «promessa», ovvero un'opera «aperta», sembra essersi consumata la definizione della saga. A Roma, nel 1893, risultano infatti esposte sotto il titolo comune di *Figlia di Iorio* una serie di prove (in parte si possono vedere) che segnano il passaggio – questo importa – dall'umiliazione alla vendetta; dalla giovane donna incinta, a capo chino, avanzante con un'accompagnatrice tra i compaesani che la deridono, alla reazione della colpevole, ferita nell'orgoglio, che alza il capo e procede, sola, con passo di sfida. Si fa notare, in uno dei pastelli, sullo sfondo dell'Adriatico solcato di vele rosse, non solo il dito puntato della nuova aggressività (il braccio destro si alza contro il gruppo degli irridenti), ma inoltre la significativa didascalia dialettale: «Corna d'oro/ nun tucca sa pianta chà la fi seccà/ *Sole di Marzo*». E «Corna d'oro» è il filo d'Arianna di un labirinto nei cui avvolgimenti sta l'ossessione erotica della trilogia narrativa intitolata *post hoc* alla *Rosa*, che raggruppa il *Trionfo della Morte* (ma solo nella fase conclusiva del romanzo) insieme con *Piacere* e *Innocente*.

Ciclo comune e ossessione erotica comune, di Michetti e di d'Annunzio? Può darsi, se quest'ultimo gli si rivolgerà, scandendoli, in termini inquietanti: «mio compagno d'invenzione e di perdizione – dico perdizione». Qualche luce sull'enigmatica «perdizione» getta

il culmine del sodalizio, nel 1893, allorché il pittore dovrebbe illustrare i capitoli folklorici del *Trionfo* e, insieme, una *Vita di Gesù*, che d'Annunzio, sulle orme di Renan e di Loti, s'impegna a comporre a patto che Treves sia disposto a finanziare una trasferta a due in Palestina per studi sul campo. L'avarico editore milanese rifiuta l'una e l'altra richiesta; più cedevole, Bideri non nega, in compenso, l'illustrazione da premettere all'antico *Intermezzo di rime* (1883), libro di poesie erotiche da ripubblicare, a dieci anni dalla *princeps*, allineandolo all'ultimo romanzo con aggiunte mirate. L'abbinamento – l'erotismo delle poesie e l'erotismo di Giorgio Aurispa, il maniaco eroe del *Trionfo* (suicida, travolge con sé l'amante Ippolita Sanzio) – sarà tanto più percepibile con un'immagine procurata da Michetti per il frontespizio.

Sulle esigenze della figurazione didascalica d'Annunzio si diffonde con l'amico il 1° dicembre 1893:

[...] Ho ripreso in questi giorni il *Trionfo* per condurlo a termine. Ho preparato l'*edizione definitiva* dell'*Intermezzo*. C'è ora in questo libro un significato di tristezza quasi biblica. [...] Tu hai compresa come nessun altro la terribilità distruttiva della donna ed hai formata una creatura spaventosamente bella: Cornadoro. Io vorrei che in un disegno tu mi rappresentassi quel volto gorgòneo sopra un fondo simbolico. Sarebbe una gemma preziosissima per mio libro: una specie di suggello funebre. [...] Tu hai compreso, credo, lo spirito del libro. E' la geremiade del giovane su cui pesa la fatalità dell'amore *distruttivo* – è l'imprecazione della vittima che si dibatte in vano sul rogo della concupiscenza. «*Propter speciem mulieris multi perierunt...*».

Insieme con il volto di donna che comparirà, sotto la rubrica «MYSTERIUM», nell'*Intermezzo* edito da Bideri, ne sono noti i bozzetti. Si ignora invece un dipinto michettiano dal titolo *Cornadoro*, da ricollegare, per esclusione, alla *Figlia di Iorio* proprio all'altezza del 1893, durante la fase conclusiva del *Trionfo*,

che per molti versi coinvolge il pittore a cui è appunto dedicato. Tutto lascia supporre che fili sottili leghino Ippolia Sanzio a *Cornodoro-Figlia di Iorio*, non foss'altro che per le «vele rosse», dettaglio rivelatore, in vivido rilievo, nella dedicatoria del romanzo: «*Dinanzi a colui che perisce, una bella donna voluttuaria, terribilis ut castrorum acies ordinata, alta su un mistero di grandi acque glauche cosparsa di vele rosse, morde e assapora con lentezza la polpa di un frutto maturo*». E ancora la dedicatoria, datata «*nel calen d'aprile del 1894*», ritrae la quotidianità dei due artisti, con d'Annunzio che compone gli ultimi capitoli della tragica vicenda di Aurispa ospite a Francavilla, nell'atelier dell'amico: ogni sera «*tu salivi alla mia cella remota e quivi [...] io ti leggevo ad alta voce la mia scrittura recente*».

È verosimile che giorno dopo giorno avvenga anche l'inverso. A uno scambio continuo tra scrittoio e cavalletto si allude non a caso di seguito: «*ti ho [...] raccolta in più pagine, o Cenobiarca, l'antichissima poesia di nostra gente: quella poesia che tu primo comprendesti e che per sempre ami. [...] Sente talvolta il morituro passar nell'aria il soffio della primavera sacra; e [...] ripensa alla colonia votiva composta di fresca gioventù guerriera che un toro prodigioso, di singolar bellezza, condusse all'Adriatico lontano*». La «*primavera sacra*», come anticipavo, ci immette nel vivo del folklore che accomuna i due artisti poiché qui s'intende ovviamente la festa del solstizio, festa di Marte-San Giovanni. Si affacciano già gli antichi miti (quello del fiume Giovenco) e riti marsicani che in futuro daranno corpo alla progettata tetralogia abruzzese comprendente *Figlia*, *Fiaccola*, *Primavera sacra* e *Dio scacciato*.

Un sodalizio tanto intimo non avrà riguardato in primo luogo l'idea ciclica della composizione artistica? Del resto, il d'Annunzio saggista è alle prese, nel corso del 1893, con i cicli di Wagner e di Zola, oggetto di approfondimenti impensabili se contemporaneamente non agissero analoghe procedure in proprio: le stesse che segnano anche le pagine per Michetti affidate in

quell'anno alla «Truna Illustrata». Irrilevante il cosiddetto «soggetto» («cosa accessoria e secondaria»), l'estrema stagione dell'artista, quella per cui «il Vinci lo chiamerebbe suo figliuolo», consiste – afferma d'Annunzio – in un insieme di «circa duecento tele» percorse, persino negli abbozzi germinali, da una «linea *continua*»: «Pare qui, veramente, che l'artefice abbia potuto tracciare, senza mai spezzarla, quella ideal linea di vita e di bellezza che si svolge *continua* nel nostro intelletto». L'insieme delle tele compone così un «visibile poema».

Sui «canti» del «poema» ininterrotto l'articolo si diffonde, riferendosi tanto alla congerie pittorica «ora finalmente ordinata in custodie difese da cristalli», quanto agli ultimi capitoli del *Trionfo*, in modo che possiamo leggerlo come una sorta di dichiarazione di poetica che più comune con l'opera di Michetti non potrebbe essere:

Qui è tutta la nostra razza, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale: la vivace antica razza d'Abruzzi, così gagliarda, così pensosa, così canora intorno alla sua montagna materna d'onde scendono in perenni fiumi all'Adriatico la poesia delle leggende e l'acqua delle nevi. Qui sono le immagini eterne della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare. Qui passano lungo il mare pacifico nell'alba le vaste greggi condotte da pastori solenni e grandiosi come patriarchi, a somiglianza delle migrazioni primordiali. Qui si svolgono lungo i campi del lino fiorente, lungo i campi del frumento maturo, le pompe delle nozze, dei voti e dei mortorii. Qui gli uomini accesi da una brama inestinguibile seguono a torme la femmina bella e possente che emana dal suo corpo una malia sconosciuta; e si battono a colpi di falce, tra le biche gigantesche, in un tramonto sanguigno al cui lume si fan più nere e più tragiche le loro ombre sul suolo raso. Qui turbe fanatiche, con i torsi nudi tatuati di simboli azzurri, con le braccia avvolte di colubri, o con canestre di grano sul capo, o con serti di rose e di vitalbe, vanno dietro i loro idoli gridando, stupefatti dalla monotonia delle loro grida. Qui la vergine dai capelli rossi che le

cingono la fronte come un diadema di fuoco, chiusa nella sua profonda inconsapevolezza, conduce al pascolo di primavera la vacca gravida portando nel pugno una canna fronzuta da cui geme la linfa interrotta. Qui la vergine esangue, liberata da una fattura d'amore, dopo aver veduta la faccia della Morte, va a sciogliere un voto in compagnia del suo parentado che porta il dono della cera; e il gracile fantasma bianco, in mezzo alle belle femmine feconde, in mezzo agli agricoltori adusti e nodosi, passa quasi aereo nella luce del meriggio, sotto l'azzurro inesorabile, lungo la messe alta bionda e infinita. Tutti i drammi e tutti gli idilli, tutte le immagini della gioia e del dolore di nostra gente sono qui come un visibile poema. E in ognuno di questi esseri l'artefice lascia intravedere un'anima senza limiti, il mistero delle sensazioni confuse, la profondità della vita inconsapevole, le meraviglie del sogno involontario ereditato.

Dal passo michettiano appena citato i tre Atti della *Figlia di Iorio* emergono a colpo d'occhio. La trafila «nozze-voti-mortorii» prelude al rito frumentario infranto dall'irrompere di Mila, al «voto» di Aligi, al funerale di Lazaro, con l'opportunità di inserirvi il mortorio dei mortorii, e cioè l'anonima «grazione *de la Madonna de lu Ggiuveddi Ssande*» che nulla ha da invidiare a Jacopone. In più, scaturito dalla componente pastorale, il nesso «pastori-patriarchi» contiene la figura biblica di Cosma, mentre non è neppure necessario segnalare quale tragico futuro attenda la «femmina bella e possente» contesa a colpi di falce dalle «torme» degli «uomini accesi da una brama inestinguibile».

Sempre nello stesso passo, che concorre al *Trionfo della Morte* appunto là dove il *Commentaire* addita il «germe propre du poème dramatique», c'è tuttavia qualcosa che eccede il preludio tematico. «Sensazioni confuse», «vita inconsapevole», «sogno involontario» rappresentano per d'Annunzio l'ultima frontiera del folklore al quale si sta dedicando: lo scavo in profondità che a Nettuno varrà ad accelerare la mano del drammaturgo.

I primi abbozzi

Forse già da qualche anno d'Annunzio ha accumulato alcuni materiali per la tragedia, poi così speditamente composta, come sembra suggerire un esiguo manipolo di appunti (APV 748. 979-81), arretrati rispetto al 1903, con l'abbozzo di due Atti in cui subito campeggia la rivalità fra padre e figlio, nucleo canonico del tragico popolare. Oggetto della contesa è una «femmina bella e possente» sullo sfondo della cosiddetta «*incanata*»:

I° atto

La prateria presso il Santuario – Gli uomini falciano l'erba. Passa la figlia di Iorio. Gli uomini la beffeggiano (*l'incanata*). Ella si rifugia nel santuario. I falciatori s'allontanano. Rimane il padre di Laimo, che ingiuria Tora Mila per l'amore del figlio. (si manifesta il suo amore *senile*) Sopravviene il figlio Laimo, scena a tre – di supplicazione – poi di minaccia. Alcuni falciatori si appressano – portano via il padre. – Scena tra Laimo e Tora – Appare Favetta la vergine che va al santuario – tra le due sorelle di Laimo che portano i ceri, smorta, tenuta dalla malia.

Scena.

II° atto

La mendicante e Mila. Il padre Lazzaro scena – La mendicante avverte che sopravviene il figlio – scena violenta col padre – Egli esce –

La casa di Tora Mila. Scena tra lei e la Mendicante. Il padre di Lazzaro batte alla porta. Entra. Caccia la mendicante. Scena in cui rivela il suo desiderio lussurioso. La mendicante di fuori avverte che Lazzaro sopraggiunge. Scena violenta tra lui e il padre. Il padre esce. – Scena tra Mila e Lazzaro. (La volontà di uccidere)

All'apparenza più avanzato, un elenco di nomi su due colonne (APV 748. 9783), dove si segnala una verghiana «Nara», è comunque lontano dalla configurazione definitiva delle *Persone della tragedia*, che però in alcuni casi si annunciano:

Vienda	<i>Lazzaro</i>
Malde	<i>lorio</i>
Rainero	Aligi
Silvestro	Candia
Favetta	Oliva
Janne	Persa
Mila	Nara
Tora	
La Cinigia	
Bellindia	

Nell'abbozzo, Aligi è «Laimo» o «Lazzaro», da riconnettere, il primo nome, sia al racconto giovanile, *San Làimo navigatore* (licenziandolo nel 1884, d'Annunzio l'aveva definito «leggenda cristiana»), sia al «colono» abruzzese evocato nel *Fuoco* («Làimo [...] preparava l'unguento [...]. Egli [Stelio] rivedeva il colono in ginocchio che rimestava nella pila di pietra...»). Dalle novelle di *Terra vergine* (1882) provengono poi «Lazzaro», nome anche del reietto di alcuni distici socialisteggianti nel coevo *Canto novo*, riaffiorato nella *Parabola dell'uomo ricco e del povero Lazaro* del 1898, come «Tora» (*La Gatta*) e «Mila» (*Ecloga fluviale*), entrambe presaghe dell'eroina tragica. «Favetta», qui portatrice della «malia», motivo destinato ad accrescersi, compariva invece nel *Trionfo della Morte*, ma con segno ben diverso, fra le canore «verginelle» che, melodiose, allietano Aurispa: «Gli parve che tutti gli spiriti della primavera entrassero nel suo cuore. Un'onda fresca di poesia lo invase. Uscivano dalle favole quelle verginelle [...]?»). Da una favola è uscita appunto *Favetta*, in testa com'è alla raccolta delle *Fiabe* che compongono il terzo volume degli *Usi* di De Nino.

Mentre della dimensione pastorale e montana, nell'abbozzo, non è cenno, quella esclusivamente contadina ci conduce molto avanti, se seguiamo il segnale onomastico sino a *Per la morte dell'agricoltore Lazaro di Roio* (cioè della località abruzzese del Sangro spesso menzionata da De Nino), titolo previsto ma rimasto tale, nella vicenda compositiva delle *Laudi* (1899-1903), tra gli epicedi di *Elettra*. A meno che non abbia prestato una cellula tragica agli incalzanti *ubi sunt?* del primo *Ditirambo* (1902) di *Alcyone*, dedicato alle messi e alle trebbie: «Ove il giovane ucciso che cade/ nelle sue biade/ asperse del suo ricco sangue [...]?».

Dal *Commentaire* ricaviamo notizie sull'«*incanata*», con rimando al De Nino degli *Usi*, che informa: «Per diritto consuetudinario, è permesso ai mietitori di dire quante più male parole vogliono a chi passa: *lupa*, *scrofa*, *cornuto*, e simile zizzania! E questo gridare, come farebbero i *cani*, si dicono *incanàte*». L'aggressività, qui dei «falciatori», ricompare nei Mietitori della tragedia, con tanto d'invocazione – ora ne è chiaro il motivo – a San Giovanni: (Candia) «I mietitori fanno l'incanata./ [...] dal sangue li guardi il Battista». Quell'aggressività, già configurata, s'è visto, nel saggio michettiano del '93 e nel *Trionfo della Morte*, si riaffaccia sempre nel primo *Ditirambo*, quale preludio del «giovane ucciso» appena menzionato: «Ove gli urli [...]/?/ Ove la femmina bella [...]/?/ Ove gli scherni, le risse,/ le nude coltella,/ il sangue che fuma e che bolle [...]?». E in quei versi, le orgiastiche «trebbie come pugne», i cruenti «rossi/ papaveri [...] come letto di strage»... facevano peraltro capo – giova tenerlo presente – alla ferinità bretone, alla metafora mietitura-strage nel canto del barbuto *Alain-le-Renard*: «J'ai vu les Bretons moissonner sur le champ de la bataille [...] / Non pas le froment du pays [...] mais les épis sans barbe du pays des Saxons, et les épis sans barbe du pays des Gaulois. / J'ai vu les Bretons battre le blé dans l'aire foulée [...] avec les pieds des chevaux»...

La madre è assente nell'abbozzo, non già le sorelle di Laimo-Lazzaro, e, prefigurata dalla «m/Mendicante», vi compare forse la «vecchia delle erbe»; come nel «S/santuario», rifugio di Tora-Mila e meta della «verGINE» da liberare dalla «malia», si annuncia la religiosità superstiziosa che percorrerà la tragedia. Nel complesso, ne risulta una fase aurorale in tutto e per tutto solidale con l'opera pittorica di Michetti all'altezza dell' *Esposizione* romana del 1893 («Qui la vergine esangue, liberata da una fattura d'amore, dopo aver veduta la faccia della Morte, va a sciogliere un voto in compagnia del suo parentado»...), fermissimo restando, al di là del titolo, l'incedere della «figlia di Iorio» («Passa la figlia di Iorio»), ninfa randagia il cui piede alzato nel cammino caratterizzerà la grande tempera vittoriosa a Venezia.

Di quella vittoria d'Annunzio è l'artefice, responsabile, in primo luogo, del passaggio dalla tecnica a olio alla tempera. Di stanza anche allora a Francavilla accanto all'amico, lo sprona trepidante perché concluda il dipinto al quale pare invece attendere senza lena («Ciccillo non si è ancora rimesso alla tela [...]. Mancano venti giorni alla data della consegna, per l'*Esposizione!*», a Masciantonio, 16 marzo 1895). E dire che egli non lesina energie e iniziative al fine di ottenere dagli organizzatori veneziani, Riccardo Salvatico e Antonio Fradeletto, lo spazio meglio conveniente alla dimensione dell'opera, infine condotta a termine «in poco più d'una settimana»:

[...] il quadro di F.P. Michetti [...] ha bisogno dell'intera parete d'una sala. Scrissi già all'egregio Fradeletto pregandolo di serbare una parete di fondo larga circa sette metri. Aggiungo che la parete risponderebbe a tutte le convenienze se guardasse il *nord*, cioè se nella sua *faccia interna* fosse rivolta verso il *nord* per modo che il sole non la toccasse. La «tempera» ha bisogno di una luce calma e misurata. Il sole la distruggerebbe. (A Riccardo Salvatico, 16 aprile 1895)

Tanta sollecitudine ha certo riguardato il merito del dipinto: «perfezione definitiva» giudica d'Annunzio, rispetto alle «promesse» trascorse. Intorno alle quali qualche notizia apprendiamo dallo stesso Michetti, artista laconico che tuttavia concederà nel 1910 una lunga intervista a Ettore Janni («La Lettura», 11 novembre), alla quale bisogna riandare con l'avvertenza che né la distanza temporale, né l'intervistatore, fervente dannunziano e gradito ospite della Capponcina, garantiscono la compiuta attendibilità delle informazioni che ne ricaveremo. A sentire questo Michetti, la sua *Figlia di Iorio* è il «poema di cui una serie di quadri dovevano essere i canti»; e tuttavia dall'autolettura del «poema» traspare non tanto la tragedia quanto piuttosto l'abbozzo dei due Atti, accostabile, per la presenza del «villaggio» e della «chiesa», a un «quadro» di grandi dimensioni, considerato «il più possente forse», identificabile – presumo – con l'olio menzionato nel *Commentaire*:

La «tragédie pastorale» a impreunté son titre à un tableau célèbre du grand peintre Francesco Paolo Michetti, natif aussi des Abruzzes, et le plus cher ami de Gabriele d'Annunzio qui lui a dédié le *Triomphe de la Mort*. Ce tableau à l'huile, de larges dimensions, orne aujourd'hui à Berlin la collection de M. Geiger [*sic*, in realtà Seeger]. Mais le peintre a repris le même motif dans un grand pastel que l'on put admirer à l'*Esposizione internazionale di Belle Arti* de Venise, en 1895 [...].

Diamo a questo punto la parola a Janni-Michetti:

[...] nella mente geniale dell'artista la Figlia di Iorio non era soltanto un quadro: era un poema [...] di passione, di peccato, di odio come una leggenda nella cui semplicità grandiosa stessee la leggenda d'una vita, attraverso l'Abruzzo estetico e spirituale.

La Figlia di Iorio era, nel pensiero di Francesco Paolo Michetti, la fanciulla cresciuta nella casa semplice, alla pia ombra delle grandi

tradizioni georgiche e religiose d'Abruzzo. Bambina, è l'angioletto bianco che sfoglia le rose alla processione del Corpus Domini. Giovinetta, è la grazia del vivere umile, è la bellezza che fa sostar a guardare: quando ella passa, le campane dei vespri, sui colli e per le valli, sembrano un po' sonare la gloria della sua testa bruna, in cui si aprono, grandi luci di sogno, i suoi occhi – i suoi occhi michettiani. E poi, la tragedia. Viene l'amore; l'ebbrezza vince... Ella si dà all'uomo che le aveva tese le braccia in un gesto di dolcezza; e il gesto è finito in rapina. E la figlia di Gregorio (Jorio, nei paesi alle falde della Majella) diventa la favola di tutti. La rigida e crudele virtù paesana infierisce contro di lei in onta e dilleggi; e dalla parte di quelli che ridono sta anche, un po' in disparte, il maschio che ebbe tutto ciò che voleva, il suo piacere e la sua vittoria. E' la caduta profonda, senza mani che si tendano soccorrevoli, senza parole che suonino consolatrici. E una tempesta afferra e sconvolge l'anima della Figlia di Jorio. Ella è bella, e la colpa le ha messo come una magica aureola alla fronte. Si rialza, si guarda intorno, si vede gli uomini fiutar la lascivia nel solco ardente del suo passaggio. Ora compirà la sua vendetta. La Figlia di Jorio diventa il flagello. Le madri, le mogli, rabbriviscono al suo nome e maledicono. Ella è la corruttrice demoniaca, è la maga che affascina gli uomini e li fa dementi. S'ella guarda con quei suoi occhi che paiono il riflesso d'un inestinguibile incendio interiore, i giovani – e gli uomini maturi, e quelli sulle cui chiome sono scese le prime brine della vecchiezza scordano tutto, le sante leggi della famiglia, il focolare antico, le pie consuetudini e il letto consacrato, e la seguono, fin che la loro vita è perduta, per questo mondo e l'altro. Uno dei grandi quadri – il più possente forse – doveva rappresentare una piccola piazza di villaggio davanti alla chiesa. Il popolo esce, la Figlia di Jorio arriva, sola e terribile, chiusa nella sua bellezza come in un'armatura, e il suo passo verso i gradini della Casa del Signore sembra di sfida. Le donne, da un lato, si ritraggono impaurite ed ostili, come davanti ad un'apparizione infernale; dall'altro lato, aggruppati in parte ancora sui gradini della chiesa, gli uomini guardano con avidi occhi: alla porta aperta appare il sacerdote, accampato su uno sfondo mistico d'ombre e di ceri accesi. E' il momento in cui la Figlia di Jorio, erta

come una bella pantera sui ricordi dell'inganno patito, del vitupero patito, dell'aceto e del fiele della sua passione, sta contro gli uomini e contro Dio; e intorno a lei un'aura di terrore, di bramosia, di sacrilegio grava come un'afa sulle anime. Poi il flagello cade. Ed ella espia più la vendetta che la prima colpa. Ella vive nella sua solitudine figgendo le pupille nel passato che l'ha sopraffatta come una cosa sua ma più grande di lei, come una fatalità in cui la sua incoscienza profonda operava. E' morta? Chi sa? Forse il suo corpo è lassù, in qualche ignorato e inaccessibile crepaccio della montagna, dove prendono il volo le aquile: ma il suo spirito è ancora per le terre, e passa nei veli d'una leggenda che è di peccato, ma più di patimento e di tristezza.

Sembra il concepimento di un Faust donna, che per la miseria del suo destino abbia stretto un patto col diavolo, finché la vanità di tutto, sin della vendetta, suoni come un'avemaria della sera sull'anima uscita dal ceppo cristiano della razza, e una redenzione di pietà versi la sua bianca e pallida luce angelica mentre la morte passa e purifica: un Faust d'un Goethe più presso alla visione concreta delle forze elementari dell'uomo.

Quasi non esiste la tempera di Venezia. Proprio lì, rispetto al quadro «possente» descritto nell'intervista (tutto ciò che di esso si può oggi conoscere), potrebbe esordire la Maiella innervata: la «donna del piano», non «usa» al «freddo dei monti» – come si fa rilevare nella tragedia – ha raggiunto alte quote e avanza infine solitaria e derisa fra stazzi e pastori e non biche e mietitori, tanto più che un ramo di pesco fiorito esclude le messi per recuperare, se mai, il «*Sole di Marzo*» di «Corna d'oro». Ad alte quote, attenendoci all'intervista, è collocata unicamente la fine leggendaria dell'«errante perduta» in «qualche ignorato e inaccessibile crepaccio»: la stessa di cui si vocifera nella tragedia prima che Mila ricompaia per salvare Aligi: (Femo di Nerfa) «Cosma, il santo dei monti,/ dice averla veduta e che in qualche/ forra è andata a gittar l'ossa sue». Nella «stazione» veneziana (il capolinea), Michetti avrebbe dunque apportato notevoli modifiche alle precedenti. Sull'esito tornerà poi

solo per accontentare un committente (il barone Blanc, ambasciatore in Germania, mentre la tempera vittoriosa risulta anch'essa venduta a un collezionista tedesco) senza mutarne l'assetto: le figure spezzate, che attraggono Riegl e Justi, di cui sarebbe responsabile un suggerimento di d'Annunzio, vengono restituite all'interesse, e meno coperto dall' «*ammantatura*» apparirà il volto della reietta. Immutabile resta la Maiella innevata, intervento cospicuo, che presuppone, ancora, sia il d'Annunzio saggista: «la vivace antica razza d'Abruzzi, così gagliarda, così pensosa, così canora intorno alla sua montagna materna»; sia il d'Annunzio narratore, giacché nel *Trionfo della Morte* la Maiella è tanto «materna» da assumervi la «forma di ubero pieno» con l'insistenza del *Laitmotif*: «Una montagna sorgeva dal centro [dell'Abruzzo], come un immenso ceppo originale, in forma di mammella, ricoperta di nevi perpetue»...

In rapporto alla *Figlia di Iorio*, la partita del dare e dell'avere tra i due artisti potrebbe chiudersi a Venezia. Assai poco di nuovo aggiunge infatti l'omaggio nel «Convito» del 1896 (*Nota su Francesco Paolo Michetti*, luglio-dicembre), il quinto e ultimo saggio dannunziano sul sodale, al quale resta da aggiungere il contributo indiretto del Vate, ormai da tempo recluso nel Vittoriale, alle ragioni che nel 1932 inducono la Provincia di Pescara ad acquistare la tempera veneziana (il venditore è Justi, sovrintendente della Nationalgalerie di Berlino a cui era stata ceduta) a troppo caro prezzo, come obiettano i molti che non ne ritengono equo lo scambio con opere di Carrà, De Chirico, Modigliani, Casorati, Sironi, Severini (*Una lettera inedita di G. d'Annunzio*, «Il lavoro fascista», 1932).

L'Abruzzo comparato

A un meritorio interprete della prim'ora, che non mancava di riferirsi con forza al *Trionfo della Morte* e al dipinto vittorioso nel

1895, la vicenda di Mila parve sovrapponibile a quella di Margherita Gautier: traviata e redenta dall'amore, anche lei «offre se stessa in olocausto». Rodolfo Renier, a cui si deve un'indagine inappuntabile sulle fonti della tragedia (*Per la «Figlia di lorio»*, «Fanfulla della Domenica», 3 luglio 1904, articolo «eccellente», a sentire d'Annunzio, che su di esso vorrà esemplato il *Commentaire*), avanzava questo congruo rilievo dopo aver escluso l'esistenza di una «leggenda locale» a monte dei due capolavori, pittorico e drammatico, accomunati dall'omonimia: «Sospettai leggenda locale; ma pare non sia».

Entrambi i capolavori comunque convergono – concludeva Renier – sull'Abruzzo leggendario che Michetti aveva per primo rivelato al più giovane conterraneo avvincendolo alla «*poesia di nostra gente*» tanto da coinvolgerlo nella ripetuta esplorazione, palmo a palmo, del territorio: gite avventurose, anche nei siti più impervi, a dorso di mulo e di anno in anno sulla scorta di quanto gli studiosi locali di folklore vanno mettendo in luce. Il fatto poi che De Nino, talora compagno di gita, si muova sul piano della comparatistica e proietti l'Abruzzo in Europa, dopo averlo osservato con occhi, per così dire, europei, rappresenta un incentivo ulteriore per il d'Annunzio che sin dagli esordi guarda all'Oltralpe. L'etnologo ha insomma un «allievo» capace di cogliere in controluce, se non ne ha avuto immediate delucidazioni, quanto accomuna il folklore abruzzese a quello celtico, greco, illirico, corso...

Ecco perché nel laboratorio di Nettuno non compare solo l'Abruzzo quando il drammaturgo decide di comporre il «canto dell'antico sangue» con l'ubiqua, intercambiabile trafilata rituale di matrimoni, voti e mortori fra imenei e vòceri, preghiere e scongiuri, filastrocche e indovinelli. Secondo quel laboratorio, è scientificamente appurato che nella remota comunità peligna dell'Acquanova, epicentro della *Figlia di lorio*, ci si esprima non

solo – s'è visto – come poi il nostro maggior poeta, ma ci si esprima come in contrade da questa lontane e lontanissime.

Chi mette in bocca alle canore sorelle di Aligi, nelle battute inaugurali: «(Splendore) Che vuoi tu, Vienda nostra?/ (Favetta) Che vuoi tu, cognata cara?/ (Splendore) Vuoi la veste tua di lana?/ o vuoi tu quella di seta/ a fioretti rossi e gialli?» (I, I); chi dunque nel loro canto replica dalla *Tessitrice* greca (nella traduzione di Tommaseo):

Che vuo' tu Aretusa nostra, che vuo' tu, Arete cara?
Vuo' tu i tuoi vestiti di velluto, o que' di seta?

compie una contaminazione da strutturalista (e non un furto da plagiatario), che in più, con il tocco dei «fioretti rossi e gialli», imprime – s'è detto – alle movenze delle fanciulle canore il passo di danza di Matelda *in su i vermigli ed in su i gialli/ fioretti*; di Matelda che, secondo Pascoli («Sì: Matelda è l'arte»), incarna la poesia primitiva («O mia scoperta!») non ancora disgiunta da musica e danza (*A Giuseppe Chiarini della matrica neoclassica*, 1901)...

Per introdurre la *renverdie* di san Giovanni non si poteva fare di meglio che riandare alla *pastorella* cavalcantiana di Dante passando per la Grecia. Dove d'Annunzio si è soffermato anche attraverso Fauriel e il *Voyage nocturne* dei suoi *Chants populaires*, evidenziando con un segno a lapis il dialogo fra Arété e Costantin:

« – Est-on joyeux à la maison? Je mettrai mes habits dorés: – y-est-on triste? J'irai comme je suis».

« – Ni joyeux, ni triste, (ma soeur), viens comme tu es».

Dal confronto di varie raccolte folkloriche, risulta che l'interrogazione intorno all'abito è ricorrente a diverse latitudini. Nel *Baron de Jauioz*, una ballata dei *Barzaz-Breiz* fra le cui pagine è un cartiglio che la evidenzia («La fille vendue»), l'abito, con la simbologia del colore, è un tipico espediente popolare dell'agnizione:

– Ma bonne mère, quels habits mettrai-je, s'il vous plaît?

Ma robe rouge ou ma robe de laine blanche, qui m'a faite
ma soeur Hélène?

Ma robe rouge, ou ma robe blanche et mon petit corset
de velour noir?

E ancora, in un'altra ballata bretone, quella del *Signor Nann et la Fée* a cui si ispira il Maeterlinck di *Pelléas et Mélisande*:

– Ma chère belle-mère, dites-moi: mettrai-je ma robe rouge
ou ma robe bleu pour aller à l'église?

– La mode est venue, mon enfant, de porter du noir à l'église,

si ripete la formula diffusa – annota Villemarqué – «en Suède et en Danemarque», con motivi che compaiono inalterati in «trois ballades smaalandaises de Magnus» e nella «ballade servienne de Marko et de la Wila».

L'intensa circolazione è appunto uno dei criteri in base ai quali il drammaturgo elegge i motivi da replicare. Conferisce così alla tragedia connotati strutturali squisitamente folklorici, in sintonia con la scelta di mettere in scena i riti da sempre nel mirino degli etnologi. E' vero che la «tragédie légendaire» di Bataille si apre con un matrimonio, e con un matrimonio, anche lì, contrastato. Rispetto alla *Figlia di Iorio* manca tuttavia nella *Lépreuse* la rappresentazione del rito, con le nozze solo alluse dal padre di Evroanik, che, per ellissi, «pindarizzando», ne formula il divieto (ripreso dal *gwerz* di *Iannik Coquard*): «Je jure que vous ne mangerez pas dans la même écuelle». Talché Evroanik e Aliette si recheranno in pellegrinaggio, non a Roma dal Papa ma a Notre-Dame du Folgoat, «pour demander

à Dieu la grâce/ de coucher tout les deux dans la même chambre/ et manger dans la même écuëlle».

In un cortocircuito simulato, quell'ellissi bretonne guadagnerà l'Abruzzo tramite Aligi:

la sposa [...]

Madre, voi me l'avete accompagnata
perché dorma con me sopra il guanciaie,
perché mangi con me nella scodella.

Ma la celebrazione vera e propria delle nozze, che apre la tragedia, offre al nostro comparatista la possibilità di mettere a frutto il suggestivo rituale «frumentario», di cui De Gubernatis e Tommaseo forniscono la complessa geografia, disponibile *in loco* nei *Canti* (gli *imenei*, 1880 e 1886) e negli *Usi nuziali* (*Tradizioni popolari abruzzesi*, 1894) di Finamore e, soprattutto, nei numerosi capitoli degli *Usi* di De Nino dedicati al matrimonio: *Le nozze frumentarie*, *Ornamenti rituali nelle donne*, *La suocera riceve la sposa*, *I doni della sposa*, *La sposa non vuole entrare*, *La croce e lo schiaffo*, *La sposa distrugge la malia*, *Il prete con la sposa*, *Le nozze anticipate*, *Epoëa del matrimonio...*

Quasi esclusivamente a questi capitoli farà riferimento il provvidenziale Renier e quindi il *Commentaire*, negando il drammaturgo nel dialogo con Hérèlle, che non era in grado di smentirlo, l'incidenza di Finamore: «non l'ho adoperato» (5 marzo 1905). Con l'ampia menzione riservata a De Nino nelle *Remarques particulières*, egli intende risarcire l'amico che aveva lamentato, a proposito del *Trionfo della Morte*: «Ivi il d'Annunzio ha riportati parecchi fatti da me raccolti ne' miei volumi degli *Usi e costumi abruzzesi*. Io non ritengo che ciò sia plagio, perché i fatti osservati prima da me, potevano essere osservati da lui dopo e meglio. Ma, prendendoli da me, li ha fatti suoi. Soltanto avrebbe dovuto citare il fonte di tutti, ma si limitò a ricordare, in fine del volume, il mio

Messia dell'Abruzzo» (*Sui plagi dannunziani*, «Corriere del Sangro», 15 settembre 1901). Il risarcimento è ora accentuato dalla parca menzione di Finamore, ascrivibile alla diplomazia dannunziana, dato che tra i due etnologi non corre buon sangue, come si evince dal carteggio Finamore-Pitrè.

Non si pensi tuttavia che nel *Commentaire* il debito con De Nino venga saldato, in quanto Reiner si attiene alle fonti per lo più tematiche, secondo i criteri crenologici della Scuola storica di cui è autorevole rappresentante. Limitandoci, per esempio, al matrimonio di Aligi e Vienda, non troveremo alcun cenno della derivazione dagli *Usi* dei moduli retorici, né di tempistica, logistica e ruoli dei personaggi.

Assodato che il giorno non può essere che quello di San Giovanni, il rito si celebra nella casa dello sposo, casa in cui, stando al capitolo *Epopèa del matrimonio*, avviene il dono dell'abito nuziale: «La sposa è già da un pezzo col suo compagno, col suocero, con la suocera [...] si spoglia degli abiti propri, e indossa quelli del dono. [...] Si adorna anche degli ori». Dunque persino la «collana di cento coralli» e i «pendenti», anche questi proposti a Vienda dalle cognate («Che vuoi tu [...]/? I pendenti e la collana [...]?»), hanno un riscontro – «*E' sse recchiucce 'n pare de fioccaglie,/ E' ssa cannuccia 'n filo de coraglie*» – nei canti nuziali riportati in quel capitolo, dove «Cantano gli amici, canta qualche cugino, qualche sorella, qualche zia dello sposo». «Oili, oili, oilà!»: potrebbero non cantare le sorelle di Aligi?

Le fonti folkloriche abruzzesi intervengono in forze anche nell'ingresso sulla scena dello sposo e nel cerimoniale: neppure un verso e neppure una didascalia restano privi di riscontro. Benché non gli manchino esperienze dirette, d'Annunzio si attiene infatti con scrupolo maniacale al folklore *scritto*. Così, «la gonnella di dodici teli» e «il nastrino chermisi», suggeriti a Vienda sempre dalle cognate, provengono dagli *Usi* di De Nino riguardanti gli *Ornamenti rituali nelle donne* di Scanno: «La gonna (*casacca*) è di dodici teli

(*penne*) di lana verde cupo, a larghe pieghe (*trijø*), con pedana scarlatta cremisi», più che da quanto egli stesso ha osservato dal vivo.

Eppure di un'escursione a Scanno, insieme con De Nino e Michetti, è traccia significativa già nelle lettere del diciottenne all'innamorata (la fiorentina Giselda Zucconi): «Se tu vedessi che costumi strani e splendidi portano le donne! Par d'essere in Oriente: l'illusione è perfetta. Turbanti di seta ricamati d'oro e d'argento; grandi grembiali fiammanti, maniche lunghissime, una ricchezza di pieghe meravigliosa» (15 settembre 1881). Escursioni poi ricorrenti, con l'obiettivo delle feste paesane, delle processioni votive e patronali e, innanzitutto, dei matrimoni: «Domani, domenica, assisterò a certe nozze campestri. Lunedì poi partirò per Ortona, Orsogna, Guardiagrele, Casoli, Lama dei Peligni, Palena, ecc. ecc.» (11 giugno 1887, l'interlocutrice è a quel tempo Barbara Leoni). E assistere a un rito nuziale figura tra gli scopi della trasferta, di nuovo a Scanno, del settembre 1896. Interessato alle fogge antiche, in questa circostanza d'Annunzio tocca con mano – ma sarebbe meglio dire «studia» – i costumi tradizionali, se si presta ascolto a Hérèlle, anche lui della partita: «arrivano i costumi, recati da tre ragazze [...]. Non solo ci permettono di esaminarli, ma li indossano davanti a noi, perché possiamo renderci pienamente conto della disposizione delle parti e dell'effetto dell'insieme».

Insomma più determinanti di quanto conserva la memoria, a Nettuno, fra i libri sistemati sullo scrittoio del drammaturgo, sono per giunta i catalizzatori del folklore nuziale abruzzese. Perché riti analoghi compaiono nei *Chants populaires de la Grèce moderne* di Fauriel e nei *Canti popolari greci* di Tommaseo, ai quali lo stesso De Nino, prima ancora di d'Annunzio, sembra attenersi: il suo folklore *narrato*, che tende a proiettare l'Abruzzo in Europa, non prescinde dagli illustri antecedenti che anzi ne guidano verosimilmente l'osservazione e quindi l'affabulazione.

Sulle lacrime della sposa nell'abbandonare la casa natale per entrare nella nuova, Fauriel si diffonde nel *Discours préliminaire* a cui d'Annunzio risale – il passo è evidenziato da un segno a margine – appunto attraverso gli *Usi* (i «veri o finti pianti», nel capitolo *La sposa non vuole entrare*): «la douleur de la fiancée s'exprime par une formule d'usage, qui est devenue proverbiale, pour caractériser un chagrin de bienséance, à propos d'une chose que l'on désire au fond du coeur». Prese le mosse dal pianto di circostanza (Splendore: «a lacrimare/ noi la troviamo, a piangere di pianto/ per quella [la madre] che è deserta»; «*La nuora chinerà il volto lacrimoso*»; «*Vienda s'asciugherà il volto col grembiale*»; Splendore: «Asciugati le lacrime/ ché troppo hai pianto», I, III), la sposa mancata verserà poi ben altre lacrime ininterrotte che la prosciugheranno (Ornella: «Fra poco la pelle/ le si schianta su l'ossa per l'arido», III, II), facendo di lei «la vergine che pianse», per bocca di Aligi: «tu che piangesti/ la prima notte e poi sempre» (III, III), forse persino infastidito se all'antonomasia di Vienda il pastore contrappone un'altra antonomasia: quella di Mila che ha per lui l'irresistibile *attrait* di saper piangere «senza farsi udire» (II, III)...

Rivelatore, il motivo strutturale del pianto viene calato, a proposito di Maria di Giave, nella *retardatio nominis*: «quella che è deserta» (con dantismo già nei *Canti greci* di Tommaseo, secondo il quale, parallelamente, «vedova e sola» resta la madre dal giorno in cui la figlia va sposa), si segnala subito quale modulo retorico ripreso da De Nino, al cui registro d'Annunzio si allinea, trasferendo nei dialoghi della tragedia le formule allocutorie che connotano il «patto d'intesa» dell'etnologo con il suo lettore: «Da bravo, o lettore, dammi una mano a indovinare»; oppure: «Chi non riconosce [...]?»; «[...] ma dove? – Indovina, indovinaglia. – »; «Che è mai?», etc.

Ornella si rivolge pertanto a Vienda: «Non t'apponi, Vienda? Chi è l'ultima? [...] Chi può esser mai?» (I, III), sintonizzandosi sulle *Nozze frumentarie*: «Una vecchia apparisce a

capo delle scale: piange! Chi non riconosce la madre [della sposa]?». Allo stesso modo, quando Aligi illustra a Candia quello scudo di Achille che è la sua mazza istoriata, interrompe la serie dei deittici («questo è il sole», «questo è il pianeta», «questo è il campanile», «questo è il fiume») con un'interrogativa retorica: «Ma chi è questa che sta sulla porta?» (I, II), come del resto farà con Mila: «Ma sai tu chi ti condurrà per mano?», e a sua volta Mila con lui: «Ma tu non sei quello [...] / che i fioretti [...] / posò per terra?» (II, I), o come il Mietitore con Candia: «Lazaro ha fatto lite [...] per chi?» (I, V)... Finché la formula insistita acquisterà un'intonazione biblica nei Cori: (La Turba) «O Vienda [...] il paradiso hai per certo. / – E s'ella non l'ha, chi l'avrà?» (III, III).

Dal folklore alla Bibbia

A parte qualche ripresa, nel passato, dal *Cantico dei Cantici*, o un rifacimento, però da Hugo, qual è *Booz addormentato* (1884, tra le poesie della *Chimera*), oppure, ancora, *La parabola delle vergini fatue e delle vergini prudenti* e quella *dell'uomo ricco e del povero Lazaro*, consegnate prima al «New York Herald» e quindi alla «Nuova Antologia» (16 dicembre 1897 e 1° gennaio 1898), con la *Figlia di Iorio* d'Annunzio comincia a ricorrere sistematicamente alla *Bibbia* che, d'ora in avanti – *Antico e Nuovo Testamento* (tradotti da Giovanni Diodati) – campeggerà nel suo laboratorio.

Accanto alla lettura dei *versicles* di Walt Whitman (discussi da Pascoli sempre nella dedicatoria *A Chiarini*), sono gli studi di folklore a favorire l'incontro ravvicinato, utile ora soprattutto al secondo Atto della tragedia, dove Cosma è citazione vivente dei *Proverbi di Salomone*. Il «santo dei monti» proviene dalla leggenda morroniana intorno alla quale d'Annunzio può disporre dell'accurata disamina del Moscardi (*Il culto degli Abruzzesi per San Pietro Celestino*, 1894 – segnalazione, attraverso Renier, del *Commentaire*) che fra poco maneggerà anche in veste di biografo.

Dobbiamo infatti raggiungere la *Vita di Cola di Rienzo* (1905), rifacimento della *Cronica* trecentesca che De Nino, sodale di Zefirino Re, l'editore moderno, segnala a d'Annunzio, per vedere tratteggiato il contesto del biblico mentore di Aligi, appartenente alla specie degli anacoreti della Maiella:

Altare di sacrificio e d'implorazione tra i più venerandi, sollevato dall'ansia dello spirito sotterraneo verso i cieli troppo remoti, quella mole di sasso pareva nei secoli il fulcro dell'estasi umana. Nelle cavità polite e adorne dall'arte dell'acqua umile e casta, viveva un popolo di asceti [...].

Entrato in scena (II, II) attraverso il sogno spaventoso di Nebucadnesar: «Spaventati si son vòliti contro a me» (*Io vidi un sogno che mi spaventò*, *Daniele* 4, 5), le sentenze di Cosma risultano in seguito generalmente tratte da *Salomone*: «Imparata non ho la sapienza,/ [...] e non ho pur l'intendimento» (*Beato l'uomo che ha trovata sapienza, e l'uomo che ha ottenuto intendimento*, 3, 13); «Parla parole diritte, pastore» (*Chi risponde parole diritte bacia le labbra*, 24, 26); «quel termine/ antico che innalzarono i tuoi padri./ Tu hai rimosso quel termine sacro» (*Non rimuovere il termine antico, che i tuoi padri hanno posto*, 22, 28); «Il consiglio nel cuor dell'uomo è un'acqua/ profonda; e l'uomo pio l'attingerà» (*Il consiglio nel cuor dell'uomo è un'acqua profonda; e l'uomo intendente l'attingerà*, 20, 5); «il Signore pesa i cuori» (*il Signore pesa i cuori*, 21, 2); «Chi perverte la via sarà fiaccato» (*chi perverte le sue vie sarà fiaccato*, 10, 9); «Guarda il comandamento di tuo padre./ Segui l'insegnamento di tua madre./ Tienili sempre legati al tuo cuore» (*guarda il comandamento di tuo padre, e non lasciar l'insegnamento di tua madre./ Tienili del continuo legati in sul tuo cuore*, 6, 20-21); «Dio guidi il tuo piè, che non sia preso» (*il Signore [...] guarderà il tuo piè, che non sia preso*, 3, 26)...

Di sentenza in sentenza, nel suo «discorso della montagna» Cosma mette in guardia da Mila un Aligi recalcitrante, che invano

insiste sulla castità («Io sono puro») e sui «segni» divini (il «cuore ismemorato», «il grande sonno», l' «Angelo che piange») per trovare avallo al suo disegno di ottenere dal Papa il consenso alle nozze con la «straniera», come il «santo» designa Mila, senza mai chiamarla per nome. E sono proprio i versetti biblici a guidare la mano del drammurgo, che di qui, dalla stesura, cioè, del secondo Atto, torna all'inizio della tragedia (I, V), quando «*una donna dal volto tutto nascosto dall'ammantatura*» era entrata «*in corsa, ansante di fatica e di spavento*» nella casa di Lazaro, per cancellare con un rigo «Mila di Codra» e «figlia di Iorio» e soprascrivervi «La sconosciuta» e «*la straniera*». Che non si direbbe un'opzione per la *retardatio nominis*, parallela alla reticenza di Mila (senza risposta resta Favetta: «Sei di questo paese?»...), quanto piuttosto la prolessi di Cosma una volta che il personaggio si è ormai configurato.

Tutte riguardanti Mila e a lei avverse le citazioni bibliche in bocca al «santo»: quali parti di un insieme ben noto, molto lascerebbero intendere ad Aligi se egli avesse orecchi. Perciò, nel monito ultimo: «Io te lo dico: interroga il tuo sangue,/ prima di condur teco la straniera», il pastore dovrebbe recepire i rinvii al divieto di lasciare la *moglie* per la *straniera* nei *Proverbi* (5, 20): *E perché, figliuol mio, t'invaghiresti tu della straniera?...*, dove *straniera* è sinonimo di *meretrice*. Come poi, ancora nei *Proverbi*, in un gruppo di versetti, in parte citati e in parte allusi da Cosma, il comandamento paterno e l'insegnamento materno sono rispettivamente *lampana* e *luce* che dovrebbero illuminare Aligi.

Vale la pena di ripercorrerli con ordine (6, 23-28):

23 *Perciocché il comandamento è una lampana, e l'insegnamento è una luce, e le correzioni di disciplina son la via della vita;*

24 *Per guardarti dalla femmina malvagia, dalle lusinghe della lingua della straniera.*

25 *Non invaghirti nel tuo cuore della sua bellezza; e non prendati ella con le sue palpebre.*

26 *Perciocché per una donna meretrice si viene fino a un pezzo di pane; e la donna vaga d'uomini va a caccia dietro alle anime preziose.*

27 *Alcuno prenderà egli del fuoco in seno, senza che i suoi vestimenti ne siano arsi?*

28 *Alcuno camminerà egli sopra le brace, senza bruciarsi i piedi?*

E qui, nell'ultimo versetto, è il «but de l'oreille» di Cosma: «il tuo piè [...] non incappi nella brace», dice prima di uscire dalla grotta di Aligi e insieme dal suo ruolo sapienziale per svolgere quello di Cristo-esorcista con l'indemoniato da miracolare.

Quando è di turno il sentenzioso vegliardo, d'Annunzio non sgombra il tavolo di lavoro dai volumi di folklore per far posto alla *Bibbia*. Al contrario, è il folklore ad additargli le risorse testamentarie, poiché il ricorso intensivo ai *Proverbi* biblici presuppone il lettore attentissimo – limitiamoci per ora a questi – dei *Proverbi abruzzesi* di De Nino (si conservano al Vittoriale, in duplice copia, con flagranti segni di lettura) e, più ancora, a dispetto delle censure di Pitre, delle glosse che li commentano.

La sezione *Amicizia e inimicizia* reca, per esempio, tre rinvii alla *Bibbia* a fronte di cinque massime. In margine a «Meglio le ferite dell'amico, che il bacio del nemico», la glossa chiama puntualmente in causa i *Proverbi di Salomone*: «*Homo qui blandis fictisque sermonibus loquitur amico suo, rete expandit gressibus suis*» e «*Vir iniquus flactat amicum suum et ducit eum per viam non bonam*», quasi a dimostrare, con l'identità dell'assunto, che il proverbio popolare è ligio trasmettitore di autorevoli verità remote, più vetero che neotestamentarie, calcolando la frequenza con la quale l'etnologo ricorre all'*Antico Testamento*. L'onnipresente *Salomone* in apparato poteva agganciare con agio il drammaturgo: «Chi solo si consiglia, solo si pente» («*Qui sapiens est, audit consilia*»); «Sciocca proposta/ Non vale risposta» («*Ne respondeas stulto juxta stultitiam suam*»); «Poche parole e panni assai/ Non fecero male mai» («*In multiloquio non deerit peccatum*»); «Roba

offruta,/ Mezzo venduta» («*Malum est, malum est, dicit omnis emptor, et quum recesserit, tunc gloriabitur*»); «Cose giuste/ Dio le gusta» («*Benedictio Domini sper caput just*»)... Aggiungendo poi *Giobbe*, *Ecclesiaste* o *Esodo* a *Salomone*, si vede bene che una via maestra alla *Bibbia* era tracciata dinanzi al nostro lettore reattivo, confortato, nella stessa direzione, anche dal Tommaseo folklorista e vocabolarista peraltro a monte del sistema interpretativo di De Nino.

Il sistema-Tommaseo

Bibbia e folklore percorrono congiunti la tragedia. Sin dall'inizio, l'etimologia riferita a Vienda: (Splendore) «a lacrimare/ noi la trovammo, a piangere di pianto» (I, III), etimologia ripetuta dal Coro delle Parenti che prevedono il dolore («quanto pianto qui sarà pianto!», I, V) e infine da quello delle Lamentatici che lo constatano («Ahi, che pianto si piange [...]!», III, I), ha l'uguale nel canto greco del *Fratricida*: «Carissimo piange il suo pianto». Ma l'identità sembra meno significativa della glossa di Tommaseo: «*Geremia* “*plorans ploravit*”», che, in casi analoghi – «Senz'alcun fallo ch'abbian fallato», per esempio nei *Compagni traditori* –, annovera lo stesso rinvio: «*Geremia* “*peccatum peccavit*”».

Dunque d'intonazione biblica, le numerose etimologie della *Figlia di Iorio* («quanta pena si pena per te!»; «né più nominare m'è dato/ i nomi»; «hai detto il tuo dire», etc.), risalgono al Tommaseo glossatore che impartisce a d'Annunzio la lezione senza la quale la tragedia non avrebbe trovato il registro linguistico, stilistico e ritmico che la caratterizza: senza la quale la tragedia probabilmente non avrebbe mai visto la luce.

Sempre con l'obiettivo di rendere l' «antico sangue» abruzzese partecipe del «foyer commun de l'humanité», il folklore rimesso in circolo da Tommaseo nei *Canti popolari toscani, corsi, greci e illirici* (1841-1842) è sistemato in bell'ordine a Nettuno, dove i quattro volumi potrebbero figurare in duplice copia, poiché

quelli conservati rispettivamente al Vittoriale e presso la biblioteca Marucelliana di Firenze recano segni di lettura complementari, i primi a lapis blu e i secondi a lapis rosso, in ogni caso riconducibili alla tragedia. In più, il carteggio con Angelo Bruschi, responsabile della biblioteca fiorentina, assicura che l'assiduo utente di Settignano, anche in deroga alle norme, è solito ai prestiti, per i quali non lesina blandizie al bibliotecario disposto a largheggiare.

D'Annunzio non è nuovo neppure alle copie multiple dei suoi strumenti di punta, consultati e annotati su diversi piani. E trattandosi di Tommaseo, specie del vocabolarista, siamo di fronte all'attrezzo-cardine di un laboratorio che nel lustro 1899-1903 funziona a ritmo prodigioso. Al riguardo, disponiamo di una testimonianza diretta e per giunta da connettere alla tragedia. Appunto su Tommaseo si sofferma il colloquio che De Amicis riporterà in forma di intervista destinata a rimbalzare da un giornale all'altro: «l'unica prosa affettuosa e onesta ch'io abbia ispirata a un letterato italiano», secondo il giudizio dell'intervistato. Che dopo aver trascorso il Natale in Abruzzo e mentre in cantiere è la revisione dei racconti giovanili da riproporre nelle *Novelle della Pescara*, nel gennaio 1902 è a Torino, dove si replica *Francesca da Rimini* e dove rivede, a distanza di vent'anni, De Amicis «incanutito».

Ancora una volta in anteprima, ma a un anno abbondante dall'accenno in Svizzera a Rolland, si affaccia la *Figlia di Iorio* quale progetto di «tragedia rustica di argomento abruzzese, ispiratagli dal celebre quadro di Michetti». Più che l'ispirazione di questa o quell'opera, all'intervistatore, letterato di rango, interessa però l'esecuzione se le domande si fanno pressanti intorno alla creatività linguistica dell'artista, che ammette la lettura sistematica non solo di «vocabolari generali della lingua, ma anche di speciali». Il nome di Tommaseo, a questo punto del dialogo, è d'obbligo, con D'Annunzio che non usa semitoni nell'apprezzare chi «possedette il magistero della lingua e dello stile come pochissimi nel suo secolo»,

lamentando nel contempo la «scarsa estimazione della posterità», a suo avviso manchevole nel non assegnargli «il posto che merita». E' per rendergli onore che viene posto in risalto, tra lo scambio di battute, l'acquisto dell'ultim'ora «su un banco di Piazza Castello»: un'edizione del *Dizionario dei sinonimi*, da affiancare alla «meno degna» già presente nella biblioteca della Capponcina.

Ignoriamo se entrambe le edizioni migrino a Nettuno. Certo è che i *Sinonimi* solleciteranno i personaggi della *Figlia di Iorio* a esprimersi, nel quadro normativo delineato da Lamaître, attraverso parallelismi e ripetizioni dove la serie sinonimica s'impone, spesso strutturando i dialoghi che la mettono in versi. Motteggi, proverbi, scongiuri, giaculatorie, paronomasie, etimologie, ridondanze, *nonsense* («Tonta e pitonta», «vinca pervinca», «Amore e Ciecamore», «Voler non è valore», «male e malanno»...) caratterizzano le iterazioni formulari di parlanti che è facile sorprendere mentre profittano di lemmi grazie ai quali la loro pronuncia ripetitiva è sempre ineccepibile nonché giustificata.

Sentenzia Tommaseo: «Ogni ripetizione dice vicinanza; o frequenza ch'è vicinanza di tempo; od affetto ch'è vicinanza del cuore». Alla «vicinanza del cuore», in apertura del secondo Atto, pertiene la ripetizione nella filastrocca che Mila recita ad uso di Aligi. E' la *renverdie* di Sant'Onofrio («Sant'Onofrio è rinverdito!»), coniata per lei in frammenti «pindarici», con salti logici ed ellissi. D'Annunzio giustappone qui disparati prelievi folklorici di questo simbolo dell'innocenza, presente anche nel *Tanhauser* wagneriano, in modo che ne risulti, alludendo sottilmente al dittico *Lépreuse-Ton sang* di Bataille, un canto d'amore – dell'amore che tutto sacrifica, motivo dannunziano se altro mai:

«Ecco pronto lo mio cuore.

Se vuol sangue a medicina,

prendetelo dal cuor mio;
ma di questo ei non s'avveda,
ma di questo ei non s'addia.»

Lasciamo per ora stare che «lo mio core» sia clausola di decine di *Canti toscani* e che dai *Canti greci* venga ripreso, insieme con il miracolo di San Basilio, il sangue amoroso e medicamentoso (*Bella lucente luna, che vai al tramonto*: «E se vuol sangue a medicina, prendetelo dal cuor mio»), perché a premerci è la coppia che nei *Sinonimi* si presenta giusto in adiacenza: «*Avvedersi, Addarsi*», con la precisazione: «*Avvedersi* è più facile, più pronto, più istantaneo. Noi ci avvediamo più propriamente di cose sensibili, o tanto chiare che quasi cadono sotto i sensi [...]. *Addarsi* (che s'approssima all'*apporsi*) denota un accorgersi quasi per indovinamento, non per indizi certi. Così nella lingua parlata».

Ma non si deve credere al d'Annunzio lettore improbabile – dalla A alla Z – di vocabolari e lessici. Nel rispetto della logica verosimiglianza, la consultazione è mossa da un'occorrenza già rinvenuta, bisognosa di chiarimenti, approfondimenti, varianti, autorizzazioni. Il drammaturgo della *Figlia di Iorio*, forte ormai della retorica del tragico popolare («qui interficit patrem») e delle *invarianti* folkloriche (matrimonio-voto-mortorio), è alla ricerca di un *De vulgari eloquentia* dove falso-antico e vero-popolare coincidano: proprio ciò che gli offre Tommaseo, ovvero il sistema solidale di corrispondenze messo in atto dal vocabolarista mai separato dal folklorista.

Potrebbe il raccoglitore e traduttore dei *Canti popolari* non avvalersi del linguista e viceversa? come risulta, restando anche solo alla coppia sinonimica «*Avvedersi, Addarsi*» in cui ci siamo imbattuti, dalla breve escursione di controllo che chiude nello stesso circolo Dante (*Pg XXI 12*): *né ci addemmo di lei, sì parlò pria*; *Canti toscani*: «Ti pensi non m'accorga e non m'avveda», con la chiosa: «Avvedersi è più facile: però lo pospone. Nell'accorgersi

entra più lo scorgere, il ragionare»; *Canti greci*: «E un cleftuccio greco se n'addà», «e di noi s'addà la Morte»...

D'Annunzio intercetta la sistematica solidarietà fra *Canti popolari*, *Sinonimi* e, si aggiunga pure, ma in ultimo, *Dizionario della lingua italiana*, traendo enorme profitto dalle frequenti considerazioni di Tommaseo sulle serie sinonimiche, specie quando il linguaggio popolare impegna il traduttore in istruttive note di autocommento volte a circostanziare questa o quella scelta. Pertanto, la coppia «s'avveda-s'addia» della filastrocca di Mila ricorre ai *Sinonimi* attraverso i *Canti popolari*, a cui magari si somma il conforto dell'uso abruzzese di *Additte* («darse l'additte per «darsi l'intesa»), attestato nel *Vocabolario* di Finamore.

Non privo di interesse è il fatto che il drammaturgo, di consumatissima esperienza in tal genere di operazioni, risolva grazie ai *Sinonimi* intere sequenze di dialogo, che infatti sono allestite assecondando la voce (le voci) vocabolaristica, anche quando non è immediatamente percepibile, come quando il sentenzioso Cosma ammonisce Aligi (II, II):

[...] prendi pure intendimento
Da Colui che t'ha fatta sicurtà;
prendi pegno da Lui per la straniera,

dove la sinonimia è tra «fare sicurtà» e «prendere pegno», poiché alla voce *Certo, Sicuro*: «Sicurtà è sicurezza che vien data da un altro o con parole o con cauzione; ond'è che sicurtà venne a significare cauzione», con rinvio alla voce *Pegno*: «denota tutto ciò che si pone per sicurtà del creditore». Di qui l'impeccabile «prendi pegno» del santo, che oltretutto getta luce sul sogno premonitore di Aligi (I, II): «San Giovanni mi disse: "Sta sicuro [...]».

Così, Mila sfoglia senza dubbio il repertorio di Tommaseo per chiedere ad Anna Onna i veleni delle sue erbe in cambio del viatico offertole da Ornella (II, V). Risoluta a morire, non ha remore

nell'esprimersi da «bagascia di fratta e di bosco» qual è, e alla vecchiaia, che la esorta con una formula triadica in crescendo: «Pensaci un giorno un mese e un anno», oppone il *climax* di una sua triade:

se [...] mi dàì
[...] Poi va, mangia e bevi.

e tu [...] dammi
[...] Poi va, satóllati e cionca.

se mi dàì
[...] Poi va, e raccónciati l'ossa.

Nei *Sinonimi*, alle voci *Mangiare* e *Bere*, è la costellazione dei citati che sostengono la triviale insistenza di Mila, dal Sacchetti di «Bei e ribei, cionca e ricionca», a *Cioncare*, cioè «bere sconciamente» che combacia con Salvini: «Malconcio dal vino» e Pulci: «Racconciare [con il vino] l'ossa sconce», mentre *Satollo* ha il vantaggio di indicare insieme con «sazietà [...] fame che a quella precedesse».

Battuta dopo battuta, innumerevoli sono le procedure analoghe, solo che si ponga attenzione alle gamme sinonimiche che sin troppo scopertamente denunciano la loro origine. Non è casuale l'ineccepibile sfoggio linguistico di Lazaro alle prese con Mila:

Ah, ah, tu mi vuoi *tendere* un *laccio*.
Chi sa a che *agguato* mi *tiri*.
Nella voce ti *sento* l' *insidia*.
Ma io ti *prenderò* nel mio *cappio*.

Con la serie «laccio-agguato-insidia-cappio», d'Annunzio mette in rapidi versi la voce sinonimica *Lacci*, *Agguati*, *Insidie*, *Calappio*, in ligia osservanza – ci mancherebbe! – dell'uso verbale

di «tendere-tirare-sentire-prendere»: «L' insidia, i lacci tirano alla vita, all'onore, alla pace»; «Tendonsi insidie con parole, con fatti»; «uno si pone in *agguato* [...] per osservare le altrui mosse»; «sentire l'insidia». E anche qui è un *climax*, dato che «*Lacci* [...] dice insidie più sottili» eppure «men complicate», mentre *Calappio*, d'etimo incerto («Chi mi sa dire se venga da *laqueus*, *illaqueo* o da *capio*?»), è comunque rafforzativo di «laccio». In conclusione, a detta di Lazaro, se Mila intende «abbindolare», egli si propone di «incalappiare»: «Nell'abbindolare, l'inganno proviene da false apparenze; nell'incalappiare, da vera insidia».

D'altra parte, dinanzi alle pronunce ancipiti, del tipo – poniamo – «perdono»/«perdonanza» (Mila: «E perdono ti chiedo, perdono,/ con l'anima mia nella palma»; Aligi: «Mercè di Dio! Fatemi perdonanza!», «Mila di Codra, mia sorella in Cristo,/ donami perdonanza dell'offesa» I, V; Ornella: «Madre, or viene Aligi, viene Aligi/ a pigliar perdonanza dal tuo cuore», III, II), ci si trova a un bivio. Si tratta di volubile casualità? o d'Annunzio presta ai personaggi competenze linguistiche diversificate, e pertanto un registro più e meno antico, ora *basso* ora *alto*? Artista sorvegliatissimo, nella solidale comunità dell'Acquanova, tutt'al più, egli farà distinzione tra ambito contadino e ambito pastorale, per cui Lazaro, vedendo Aligi pallido e sudato, ricorre a un paragone dispregiativo tratto dal mondo del figlio: «Succhiato ti fu il sangue, che sei/ sbiancato così? Te ne coli/ come il siero dalla fiscella,/ pecoraio» (II, VII). In rapporto a «perdono»/«perdonanza», la diversificazione è però semantica e non stilistica, in quanto nei *Sinonimi* si distingue tra *Perdono* che «suppone l'offesa, e produce riconciliazione, se sinceramente chiesto», termine «generico», valido in tutti i casi «salvo che all'innocente calunniato», e «*Perdonanza*, voce viva nelle campagne toscane, pare, se così posso dire, un perdono più solenne».

Neppure il verbo è casuale e «donare» («donami perdonanza») si attaglia alla pronuncia «solenne», secondo quanto prescrivono, di

nuovo, i *Sinonimi* alla voce *Donare, Dare*. Rispetto al secondo, non solo il primo «riman sempre un po' di più», ma «ha senso suo proprio, affinissimo a condonare». Non trascurabile poi il rilievo: «la familiarità che tutti prendiamo con la lingua francese, conduce facilmente a confondere nell'uso il dare col donare, sull'analogia del *donner*, ch'ha il duplice senso delle due voci italiane [...]». Adunque, donare aiuto sarà più che darlo. Dà aiuto anche l'uomo ch'è in obbligo di darlo, che lo dà scarso, a malincuore; dona aiuto chi lo dà pieno e di cuore, a modo insomma di dono. [...] Si potrebbero moltiplicare in infinito gli esempi [...] per dare a conoscere differenza sì varia e sì frequente, non sempre però rispettata». Prova del d'Annunzio curvo su questa voce (la ripete Ornella: «Donàmogli [ad Aligi] commiato, a lui che parte», III, II) è la traduzione francese, che bandirà l'ambiguo *donner* a favore di «accorde-moi pardon», poiché «accorder», il cui etimo risale a cuore, significa «consentir à donner». Infine, se la «perdonanza» si «dona di cuore», è evidente che al «cuore» della madre dovrà fare appello Aligi: «viene Aligi/ a pigliar perdonanza dal tuo cuore».

Il *Commentaire*, limitandosi alle fonti segnalate da Renier, non rinvia a Tommaeso, al quale invece d'Annunzio, in procinto di mettersi all'opera, si riferisce come chi sta addestrando l'orecchio e quasi la poetica del «/a», formulata in gioventù da un suo *alter ego* romanzesco («per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta...»), ritroviamo nel dialogo con Gargano a una data davvero faticosa qual è il 19 luglio 1903: il giorno successivo all'inizio, nell'autografo, della stesura della tragedia.

Trascritta perché il critico militante, intervenuto nel «Marzocco» (*La Laus Vitae e i critici*, 19 luglio) lodando l'impiego dell'assonanza in *Maia* «che invece alcuni han già condannata come un ritorno alla povertà delle origini», si attivi per commentarla convenientemente, una «sentenza» proviene per direttissima dal laboratorio di Nettuno appena messo in funzione:

Mio caro amico,

[...] ti mando queste parole che Niccolò Tommaseo scrisse nel 1841: «Quanto alle rime assonanti, codeste cred'io dimostrino la delicatezza dell'orecchio popolare, che *di* MENO MATERIALE *corrispondenza s'appaga e coglie più tenui differenze*. Se la poesia dotta se ne giovasse, meno sarebbe servo alla rima il pensiero; alla sillaba il sentimento».

Forse vale la pena che, su questa sentenza d'uno spirito veramente mirabile per la sua veggente audacia precorritrice, tu scriva una nota «marginale». L'assonanza ha un valore musicale infinitamente superiore a quello della rima perfetta. Questo senti il vecchio Tommaseo, il «vicin mio grande» di Settignano; che ebbe orecchio acutissimo. Questo non possono intendere gli asini raglianti.

Nella copia dei *Canti popolari toscani* conservata al Vittoriale, un segno a lapis blu pone in risalto la lungimirante «sentenza» di cui forse aveva già fatto tesoro il narratore del *Trionfo della Morte*, pronto a sorprendere nei «canti dei mietitori e delle spigolatrici» l'*assolo* di un rustico colono: «infiammato d'entusiasmo, agitato come da un estro poetico repentino, trovava le assonanze e si esprimeva all'improvviso in distici» – come annota il protagonista che avverte così di «retrocedere nel mistero di un secolo remoto, nella santità d'una celebrazione di Dionisie rurali».

Insieme con stralci della lettera a Gargano, la «sentenza» comparirà nel «Marzocco» del 26 luglio (non tra i *Marginalia* ma nella rubrica anonima *Commenti e frammenti*). Resta da aggiungere che nella copia della Marucelliana gli stessi *Canti* di Tommaseo, di certo tra le mani di d'Annunzio, riservano un segno analogo, ma a lapis rosso, alla battuta immediatamente successiva sui «contrast di suono» che tanto da vicino riguardano l'impresa «popolare» a cui il drammaturgo si accinge:

Ama il popolo nelle rime certi come contrasti di suono, che gli scrittori non cercarono ma né anche fuggirono. Ama il toscano i due ultimi versi maneggiare altresì in altra rima: che spesso è ripetizione inutile, ma talvolta dà grazia all'intero: dalle quali ripetizioni gli scrittori stessi non sono aborrenti.

Al pari delle raccolte di De Nino, Finamore, Scott, Fauriel o Villemarqué, anche i quattro tomi dei *Canti popolari* fanno parte di un'attrezzatura collaudata a pieno ritmo già nel laboratorio di *Francesca da Rimini* e delle *Laudi*, dove i riscontri danno chiare conferme. Si tratta del resto di materiali poetici dell' «eterna sostanza umana», per dire come il d'Annunzio folklorista, collettori della tradizione e al tempo stesso avvisaglie della poesia di là da venire. E' scontato incontrarvi Dante, gli Stilnovisti, Boccaccio o Petrarca; ed è altrettanto scontato, tra «donzelle», «garzoni» e «mazzolini» di «rose e viole», incontrarvi Leopardi («Vago augelletto che cantando vai», «Avessi l'ale da poter volare!», «Quando che viene il giorno il dì di festa,/ L'andate a visitare ad una ad una», «in che peccai?», «Gira il loco e il paese che tu sai», «Apriti, afflitto cuore», «Misero mio cuore», «Sconsolato mio cuore»...), non di rado verso Montale («il nerofumo del corvo», «la nuova luna [...] listava appena di dubbia luce», «Se mi lasciate voi, cara speranza», «Sgrigliola la tua pianella»...), a dispetto dell'avversione – si sa – che induce il Tommaseo del *Dizionario* ad assestare contro il poeta di Recanati un lemma improbabile come *Filologare* («nell'infimo il Leopardi verseggiava filologicamente. E in questo senso può dirsi che egli filologa [...]. – Se ne va filologicamente filologando»), lemma accolto nel *Libro segreto* per farne un *boomerang*: «Ebbene, sì, io sgobbo a prendere il titolo di filologo: poiché taluno ammonisce che il gobbo Leopardi verseggiava filologicamente. e quegli medesimo se ne va filologicamente filologando»...

Il poeta, almeno, di *Alcyone* si è aggirato con circospezione fra i *Canti popolari*. Un aggettivo al diapason qual è «crudace»

(«un'amante crudace [...] non mi vuol dar pace»), coniato dal popolo toscano – avverte la nota – «sull'analogia di *vivace*. Boccaccio ha *penace*», sembra aver indotto la pronuncia di «nidiace» («vigile all'opra/ nidiace») per la rondine di *Intra du' Arni*, o di «furace» («furace/ fauna dei pomarii») per l'Aretusa dell' *lppocampo*, lirica, quest'ultima, dall' *incipit* – «Vimine svelto» – sin troppo indiziato, combaciante con un altro *incipit*: «Svelto mio giunco», che, commenta Tommaseo, «vola tra il verde e i fiori». E poi «svelta rosa», «svelto cipresso», «svelto ramicello»...: poteva non essere «svelto» il «vimine» dell' *lppocampo*?

Gran quantità di «preformazioni» poetiche il cantore ha saputo cogliere («nuvolo», «albatrelli», «ulva», «coccole», «gioglio», «ingiustara», «dolce sapa», «vena e grano», «intesto», «mannelle», «uliva che luce», «mi ridi in bocca», «O cielo, o terra, o mar»...), addestrandosi, per esempio, nell'oculato dosaggio dell'iterazione con esiti d'eccellenza nella *cobla capfinida*, del tipo «Piove su le tue ciglia,/ [...] Piove su le tue ciglia nere», che mal dissimula nell'estrema raffinatezza la matrice popolare; così come il verso di un rustico canto amiatino: «Test'occhi neri sotto nero ciglio», ha raggiunto il *Fanciullo* fin negli Orti Orticellari: «E se gli occhi tuoi cesii han nere ciglia,/ neri ha gli steli il verde capelvenere». Ormai scaltrito, a Nettuno d'Annunzio sa insomma servirsi con destrezza del sistema Tommaseo. Ed è un fatto che i *Canti popolari* agiscono sulla *Figlia di lorio* quasi in maggior misura attraverso le note linguistiche di commento e autocommento che non attraverso i testi.

Tommaseo glossatore

Raggiunta la caverna montana, Ornella incontra Mila per supplicarla al modo del «vecchio genitor» nella *Traviata*: «Ridonaci Aligi: e con Dio vatti» (II, IV). E' vestita a lutto, benché la morte

non abbia ancora colpito la casa dell'Acquanova, come si affretta a precisare:

Nessuno ancor ci morì,
ma tutti il lutto si fa
del caro che andarsene volle
in ruina del capo suo.
Però se vedessi tu quella,
se tu la mia madre vedessi,
tremito ti prende. Per noi
venne la state nera, venne
l'autunno amaro intoscato,
che più tristo l'anno bissesto
non poteva a noi essere.

Sulla scorta del *Commentaire*, per queste battute potremo giovarci di un proverbio abruzzese riguardante l'anno bisestile: «Le bisseste est considéré comme néfaste et inspire toujours de la crainte. Proverbe de Lanciano: “Année bissextile, année scélérate”. Cf. Finamore, p. 54». E infatti, nel luogo citato di *Credenze, usi e costumi abruzzesi*, troveremo: «*Anne bbesestile, anne malandrine* (Lanciano)». Trattandosi però di un' *invariante* folklorica, è certo che mai d'Annunzio sarebbe risalito al proverbio abruzzese se non avesse rinvenuto la diffusissima credenza nei *Canti greci*: «Ma vennero anni bisesti, e mesi biechi». Questo il veicolo per il trasloco in Abruzzo dell' «eleganza che viene dalla pietà e dal dolore» della *Serva*, dove, secondo Tommaseo, «il dialogo è pieno di quella grazia che l'arte non dà». E non basta: alla *Serva* si combina *Lo spettro*, con l'analogo: «E viene un anno bissesto», canto anch'esso intessuto – a sentire sempre Tommaseo – di «potenti bellezze inaccessibili alla fantasia delle genti educate», tant'è vero che al paragone soccombe il Bürger di *Lenore* e delle ballate.

Se poi da Tommaseo, dalla sua traduzione e dalle sue glosse, si va allo stesso canto, ma tradotto e commentato da Fauriel, che lo

intitola *Le voyage nocturne*, si direbbe che la gara dei due folkloristi nell'apprezzarlo ne abbia davvero trovato concorde un terzo, e assai prima dei giorni febbrili di Nettuno, quando, leggendo i *Chants populaires de la Grèce moderne*, d'Annunzio li ha farciti di cartigli disegnando inoltre con il lapis, di canto in canto, la mappa dei luoghi poetici a lui congeniali: tesori da mettere in serbo per ritrovarli all'occorrenza. Ha intanto segnato nel lugubre *Voyage* la nota marginale del manzoniano Fauriel: «il s'y trouve de ces traits originaux et frappants qu'une imagination cultivée ne rencontre guère, et que l'imagination populaire ne va cependant jamais chercher bien loin; de ces traits dont on est embarrassé à décider si c'est le titre de naïfs ou de profonds qui leur conviendrait le mieux».

Si capisce perché sulla bocca di Ornella in lutto risuonino continui accenti greci. Da *Giorgio e Farmaci*:

Venne la primavera amara, la state nera:
Venne e l'autunno amaro, avvelenato,

(e «intoscato» per *avvelenato* è migliorìa tutta di d'Annunzio, allievo che supera il maestro); poi dal *Fratricida*:

[Il fratello] qui, infelice, mi trasse,
In ruina del capo mio!
[...]
Che la viva mia brama sia piena,
In ruina del capo mio,

e, infine, dalla sezione intitolata alla *Morte*, *L'amore della vita*, che presta alla sorella di Aligi rivolta a Mila la minaccia dell'ineluttabile Caronte a un morituro. Il quale, troppo giovane per lasciare la «dolce luce», non vorrebbe essere trascinato per i capelli nel «mondo di giù», ma raggiungere con piede fermo i cupi attendamenti del feroce appratatore di morte: «Mostrami la tua

tenda ch'ì vada da me». E Caronte beffardo, che nella sua tenda ha «per seggiole, de' bambini piccoli i teschi»:

Vedessi tu la mia tenda, tremito ti prende.

In questo caso, d'Annunzio non resiste alla tentazione dell'estrema bravura e, per «comble d'artifice», profitta anche della *Variante* del canto, che reca: «Oh se tu vedi la tenda mia, tremi tutto», perché Ornella insisterà, ancora con la stessa interlocutrice:

Se Vienda nostra vedessi,
tremi tutta,

come nelle scene finali (III, II) dirà della madre fuori di sé dal dolore e, si teme, prossima al crepacuore:

Ah come trema, trema tutta!

Anche il costrutto etico «tristo a noi» è nei *Canti greci* (nelle «potenti» *Memorie della morte*, con immancabile autorizzazione dantesca in nota: *tacque a tanto*, *If* IX 48, e *supplico a te*, *Pd* XV 85 e XXVI 94), replicandovi il Tommaseo traduttore quello che è un vero e proprio *Leitmotiv* dei *Canti toscani*:

Tristo a colui che di voi s'innamora
[...]
Tristo a colui che nell'asciutto pesca,

perciò ricorrente nella tragedia (III, III):

Trist'a te, Candia della Leonessa.
O Vienda di Giave, trist'a te.
Trist'a voi, figlie del Morto, parenti,

a prescindere dal *Dizionario*, che pure alla voce *Tristo* registrerà ovviamente il costrutto. Ma nei tempi stretti di Nettuno, che diventano sempre più plausibili grazie al laboratorio collaudato, occorre senz'altro risparmiare qualche manovra vocabolaristica al drammaturgo, pronto a sfruttare fatiche pregresse e, fra le meno lontane, le pronunce falso-antiche di *Francesca da Rimini* adattabili al nuovo contesto.

Subito da recuperare è il linguaggio del burlesco Giullare, in scena per stupire le donne di Corte con aneddoti fantatistici. D'Annunzio aveva preferito, per esempio, al posto di «incontrare», mettergli in bocca l'arcaico «scontrare»: «Ma dianzi io trovai più nuova cosa,/ qui venendo: ch'io mi scontrai con uno [...]». L'opzione antiquaria era ricavata dai *Sinonimi*, dove, alla voce *Trovare*, è il poderoso apparato (Dante, Boccaccio, *Novellino*, Petrarca, Villani, Davanzati, Firenzuola, Buonarroti, Casa, Vettori, Magalotti...) che, per il significato di *Scontrare*, vede peraltro una coincidenza di vocabolarista e folklorista ben confacente al falso-antico-popolare che preme a drammaturgo. Della pronuncia dantesca: *gli occhi miei in uno/ furon scontrati* (*If* XVIII 41), martellante in un canto pistoiese:

Rincontro l'amor mïo nella via,
 Lo scontro e non lo posso salutare.
 Quando lo scontro, abbasso gli occhi a terra:
 La lingua tace, e lo mio cor favella.
 Quando lo scontro, abbasso gli occhi, Amore:
 La lingua tace, e parla lo mio core,

potrà giovarsi Mila, quando, in allarme, ormai braccata da Lazaro che sta per sopraggiungere, incalzerà Ornella (II, IV):

E tu l'hai scontrato? Tu sai
 che venuto egli è allo stazzo?

Non diversamente da lei, ne ha profittato il serbo Marco Craglievich, alle cui ardite imprese il Tommaseo traduttore presta dantismi su dantismi (Pascoli esultando) e le fitte inflessioni toscaneggianti dei suoi stessi *Canti toscani*: vale a dire che il primo a rifare Tommaseo è Tommaseo. Il capo mozzo di Musa l'Albanese atterrisce il «Sire di Stamboli»? «Il Sire di paura in piè balza»; e Marco:

Non ti sbigottire, Signor mio:
Come avresti vivo scontratolo,
Quando dal morto capo tu salti?

Se all'altezza dell'estate 1903 non tralasciamo gli acquisti della sua grande stagione creativa, solleviamo d'Annunzio da non poche incombenze mentre compone in un baleno la *Figlia di lorio*. Sono quegli acquisti ad aggiungere accelerazione ad accelerazione, grazie anche al massimo di vicinanza – quando il «popolo autore» occupa la scena – con i modelli espressivi che in passato andavano magari impreziositi e che ora si possono invece replicare senza sottoporli ad alcun trattamento.

Da *Francesca da Rimini* proviene di corsa l'imperativo iterato dei Mietitori che reclamano la fuggiasca al riparo nella casa di Lazaro (I, IV):

– Menatela fuori, menatela,
che la vogliamo conoscere.

Il biblico «conoscere», nel contesto dell'*incanata*, risuona accanto al triviale «menatela fuori», anch'esso allusivo del congiungimento carnale, come appunto nella tragedia malatestiana, celiando la sconcia Garsenda col solito Giullare «ruffiano»:

Eri tu dunque
che di Bologna a Ferrara menavi

Ghisolabella de' Cacciaminici
Al marchese d'Opizzo.

Anticipazione di quanto accadrà a Francesca, «menata» anche lei con l'inganno – nuova Ghisolabella – a Gianciotto, l'episodio di meretricio qui riferito è quello infernale del canto di Taide *la puttana*. Venedico Cacciamenico (*ruffian!*) confessa a Dante di aver sacrificato l'onore della sorella, per denaro, a Obizzo II d'Este, marchese di Ferrara: *I' fui colui che la Ghisolabella/ condussi a far la voglia del Marchese/ come che suoni la sconcia novella* (*If* XVIII 55-57). Che «menare» riproponesse, in sintesi, la perifrasi dantesca di «condurre a far la voglia», essendo il verbo eroticamente connotabile (lo stesso Dante lo impiega quattro volte nel canto dei lussuriosi: *mena li spirti* 32, *di qua, di là, di giù, di su li mena* 43, *per quello amor che i mena* 78, *menò costoro al doloroso passo!* 114), era opzione che si avvaleva dei *Sinonimi*, dove, alla voce *Condurre*, si specifica che *Menare* ha significato «più materiale»: «Si conduce e col comando, e coll'insegnamento, e coll'accompagnatura: si mena coll'autorità, colla forza». E a questo punto bisogna raggiungere la pronuncia *Accompagnare* – si ricorderà – di Aligi: «la sposa [...] Madre, voi me l'avete accompagnata» (I, II), «il parentado [...] m'accompagna la sposa» (II, II), mentre va considerata, per contrasto, l'etimologia di *Menare*, confinante con *Spingere*, «come si fa con gli animali» e come fanno San Domenico (*della santa greggia/ che Domenico mena*, *Pd* X 95) e San Damiano (*Or voglion [...] chi i rincalzi/ li moderni pastori e chi li meni*, *Pd* XXI 131).

Secondo la procedura di Tommaseo, che d'Annunzio ormai padroneggia alla perfezione, ecco il verbo attestato in un lamento erotico pistoiese:

Se non mi prendi per teco menarmi,
Le sentirai cantar le esequie e i salmi,

rendersi disponibile per il traduttore dell'epopea di Craglievic, quando è di turno il paladino di svariate fanciulle, cossovare o turche, che da lui invocano immancabilmente soccorso in nome di San Giovanni, protettore, anche in quelle plaghe come in Abruzzo, delle donne insidiate e violate.

Si comincia con *La schiava* («Fratello in Dio [...] e in Santo Giovanni,/ Liberami oggi dall'Arabo») e si prosegue con *La fanciulla incanutita* («Dolce fratello [...] la volta viene,/ Che a sera i' vada dall'Arabo»); ma è la *Fanciulla e il principe* a suggerire movenze e linguaggio sia ai Mietitori che a Mila e ad Aligi. Nella premessa siamo avvertiti da Tommaseo: Marco «cede alla preghiera della fanciulla misera, fattagli» – ci risiamo – «nel nome di Dio e di San Giovanni». Vittorioso sul «Sire di Stamboli», l' «Arabo nero» ne pretende la figlia:

Viene dritto sotto del Sire al palazzo:
Grida al Sire dal petto profondo:
Su via Sire, mena qua la fanciulla.

E prima è il «Sire» a implorare il soccorso dell'eroe:

Figliuolo in Dio, Craglievic Marco,
Viemmi a Stamboli candida,
Uccidimi il nero Arabo,
Che l'Arabo non mi meni la giovanetta.
Darotti tre some d'oro,

poi la stessa «giovanetta» lo invoca direttamente «in Dio a fratello,/ E a compare in Santo Giovanni», facendo breccia nel cuore dell'eroe che dice: «Io temo Dio e Santo Giovanni» accingendosi a salvarla per un soffio, quando il matrimonio coatto sta per essere celebrato:

Il Sire fuor mena la fanciulla,

E appresta gli abiti delle nozze...

In quale altro modo, se non con «Menatela fuori», i Mietitori dell' *incanata* avrebbero potuto reclamare Mila? Oltretutto, solo attivando in scorciatoia certi automatismi la composizione della *Figlia di Iorio* procede tanto speditamente.

E Aligi? Cos'ha da spartire con l'Ercole serbo ammazzasette l' «annuvolato sposo» di Vienda? Per la virile Francesca, anche lei «annuvolata» («E' sempre annuvolata/ di pensieri, e corrucciosa»), erano adattabili le attitudini del *Genero di Giugo Bogdano* («In viso forte s'annuvolò [...] Con chi se' tu corrucciato genero mio?»); non sarà ora difficile all'esuberante Marco Craglievic, su cui un giorno d'Annunzio ricalcherà il Maciste del colossale *Cabiria* (appunto il suo personaggio di maggior fortuna popolare), insinuarsi nella mite diversità del pastore per scuoterne l'abulia.

Non appena ode le grida dei Mietitori («Menatela fuori, menatela»), interrotta la cerimonia delle nozze, le didascalie suggeriscono ad Aligi movenze energiche che non possono essere, automaticamente, che queste: «*trasalterà, e andrà verso la porta*»; e poi: «*forsennato prenderà per un de' polsi la vittima [...] cieco di furore e di orrore*». Prima di figurare nel *Dizionario* con il significato di «saltar grandemente» (risparmiamo a d'Annunzio quest'altra briga), l'elativo «trasaltare» connotava l'esagitato Craglievic, generoso difensore – s'è visto – di fanciulle oltraggiate ma collerico sino all'efferatezza se quella da lui prescelta lo rifiuta. All'altezzosa Roscanda, che non ne vuole sapere, il trucido Marco vendicativo «taglia» nientemeno che «la mano destra, e gliela pon sulla manca»; quindi, non ancora placato, «le cava gli occhi, e glieli butta nel seno».

Lo vediamo spiccare un salto, lo stesso di Aligi «*forsennato*»:

L'irato Marco or rinfuriò:

D'un passo fa il salto,
E per man prende la fanciulla:
L'acuto stile trae dal cinto [...]

In margine a «D'un passo fa il salto», il Tommaseo traduttore annota: «*Jednom kroci, i daleko skoci*. – Manca alla versione il *daleko*, “lontano”, che m’infiacchiva l’andare dell’immagine». Perciò, per il successivo impeto di Marco, alla perifrasi, preferirà «trasaltare»:

Sette volte sopra te salterò,
Sette di qua e sette di là;
[...]
Certo per trasaltarlo egli stava.

Restitutivo anche nelle pieghe delle didascalie, il confronto della tragedia con i *Canti popolari* potrebbe giovare non poco all’interprete sulla scena, sia per la gestualità sia per l’intonazione. Non sembri enfatico, da *femme fatale* rusticana, il linguaggio di Mila rivolta alla pietosa Ornella (I, V):

Ah, dimmi come ti chiami,
ch’io possa lodare il tuo nome
quando me n’andrò per la terra,

a cui fa subito eco Favetta:

E dove andavi, creatura,
tu sola così per la terra?

giacché «terra» non ne amplifica il nomadismo ma, al contrario, lo circoscrive. Insomma «terra» qui non significa «mondo» (come nel monologo di Mena nei *Malavoglia*: «il mondo che è rotondo»...),

essendo pronuncia affine a quella dell' *Ulivo* alcionio («fanciulli della terra»), sintonizzata su un canto amiatino:

Dov'è la voce mia ch'era sì bella?
Dov'è la voce mia ch'era sì alta?
Era sentita da tutta la terra,
Era ascoltata da una villa all'altra.
E da una villa all'altra era sentita:
Dov'è la voce mia, dove l'è ita?

e soprattutto su quanto si precisa in nota, e cioè che «terra» equivale a «villaggio», a *quel* villaggio, come la «montagna» di Aligi («Io pascevo la mandra alla montagna,/ alla montagna debbo ritornare») è *quella* montagna.

Analogamente, lo scambio, tra Aligi e Mila, dell'appellativo di «fratello» e «sorella» va calato nel contesto folklorico oltre che biblico. L'iniziativa è di Aligi, subito dopo aver scorto l' «Angelo dolente» alle spalle della «*sbandita*» che egli stava per percuotere (I, V):

Mila di Codra, mia sorella in Cristo,
donami perdonanza dell'offesa,

e Mila poi a sua volta (II, I):

In verità, in verità ti parlo,
o fratel mio, caro della sorella,

con inflessione popolare se nei *Canti toscani* così ci si rivolge all'innamorato:

Giovanettino che battette il ferro,
Degno sareste di batterlo d'oro.
E v'amo quanto un caro mi' fratello,

E v'ho donato il core a peso d'oro.
Il cuore a peso d'oro v'ho donato.
Deccovi l'alma, lo spirito, il fiato,

mentre ancora con «fratello» viene designato il marito nei *vòceri* di cui in larga misura si compongono i *Canti corsi*:

O caru della sorella,
Fratellu, miu pegnu amatu,

non senza il commento in margine: «La moglie chiama fratello il marito: dolce parola»; la stessa che abbiamo trovato nei *Canti illirici*, dove più diretto è il riferimento al comparatico di san Giovanni e dove Craglievic rivendica: «Da noi non è come ne' Turchi:/ La dolce sposa è come dolce sorella».

D'altra parte, la solennità di alcune battute viene meglio percepita grazie all'antigrafo. La promessa di Aligi a Mila (II, III):

Con te partisco l'acqua il pane e il sale.
E così partirò la giacitura
fino alla morte,

presuppone il motivo del «pane comune», nel canto greco intitolato all'*Ospitalità*, intorno al quale Tommaseo si diffonde: «Quest'era ed è scongiuro solenne:/ *Pensa ch'abbiam mangiato il pane e il sale insieme. [...] E per il pane ch'insieme mangiammo, non amare altr'uomo*».

Ancora alla glossa di Tommaseo bisogna risalire per interpretare uno dei passi più oscuri della tragedia, in cui il delirante Aligi («*Parlerà come chi delira*»), opponendo resistenza alla madre («Or che volete da me, madre?») e alle donne del parentado («Femmine, che volete da me?»), giustifica la propria titubanza nel cacciare Mila dalla casa (I, V):

Io so questa cosa onde viene;
ma riterrò la mia bocca.

Per il termine «cosa» potremmo risalire ai *Proverbi di Salomone*: «La gloria di Dio è di celar la cosa; ma la gloria del re è d'investigare la cosa» (25, 2), non però così efficacemente come andando alla nota in margine a «cantava le cose del suo dolore» (*La moglie che canta e piange* nei *Canti greci*): «*Cosa* anco a noi è generico, come *causa* da cui deriva. Il neutro delle lingue antiche noi possiamo tradurlo con questa parola potente, che darebbe materia a un discorso d'alta filosofia. Dante: *Forti cose cantar, mettere in versi* [Pg XXIX 42]. *E disse cose/ incredibili* [Pd XVII 92-93]». Va poi sottolineato, ai nostri fini, che questa è una delle innumerevoli occorrenze nelle quali Tommaseo si compiace di aver «tradotto alla lettera dall'antico di Dante» o, ribadisce, «dal dantesco antiquato». Quanto basta perché non manchi un cartiglio segnalibro dove, a proposito della *Madre salvatrice*, è una glossa capitale per il drammaturgo della *Figlia di Iorio*: il padre Antimo Massarachi – informa compiaciuto Tommaseo – «nella sua scuola di Cefalonia commentava i grandi antichi colle canzoni della misera plebe, e queste con quelli».

Le «gentili scirrezioni» del popolo-autore

Ben altro che automatismi lessicali d'Annunzio deriva dunque da Tommaseo. Non si appaga certo di pronunce antiquarie e popolari che al computo numerico vedrebbero primeggiare Dante, seguito di misura dalla *Bibbia* diodatina. Per il nostro esperto manipolatore, è elementare, non si dice la replica di «sposalizie» per nozze, e di innumerevoli plurali neutri: «vestimenta», «tina», «carra», «dimonia»..., ma anche la declinazione di deverbali o denominali variamente attestati nelle Origini. Non gli è insomma

necessario riscontrare nei *Canti toscani* «valoranza», in quelli *corsi* «amistanza», «temenza», «nominanza», «miglioranza», e in quelli *greci* «dilettanza» o «dispiacenza», perché nella *Figlia di Iorio* si facciano udire «raunanza», «temenza», «perdonanza», «confidanza»/«fidanza», «piacenza», «oblianza», oppure, sempre attestati (e taluni già esperiti), «iscongiuramento», «nocimento», «conoscimento», «escongiurazione», «difensione», «enfiagione», «beveraggio», «sicurtà», «purezza», «malificio», «imbasciata», «rancura», «guardatura», «parlatura», «pressura» ...

Siffatte pronunce sono peraltro immancabili in De Nino che, per quanto riguarda la metatesi («chermisi», «biastema», «per la Dio grazia»...), non lascia indifferente il drammaturgo da tempo avvezzo a improntarvi qualche sua pronuncia dialettale nel caso, d'accordo con Pascoli, che conservi l'origine latina. E' improbabile che il «friscello» dell'alcionia *Feria d'Agosto* («di friscello/ la focaccia») non abbia niente a che vedere con il proverbio abruzzese che, riguardando l' «acqua del pane», comporta la glossa: «fior di farina o *friscillo*, come da noi si dice [...]. *Friscillo* è il *friscello* della lingua classica»; o che le «pratora» dell'altrettanto alcionia *Tenzone* («Le lodolette cantan su le pratora») in nulla condividano un'altra nota dei *Proverbi abruzzesi*, questa volta in margine a «In san Simone Giuda/ Son finite le ficora e l'uva», con l'avvertenza: «*Ficora*, come *tempora*, *gradora*, *pratora*, plurali di *fico*, *tempo*, *grado* e *prato*, usati dagli antichi, e qua e là anche dai popolani moderni». Perciò, non appena uno dei Mietitori, la cui «*faccia bestiale*» compare «*in alto, alla finestra inferriata*», si accerta che Mila è lì, al chiuso della casa di Lazaro, in cui si stanno celebrando le «nozze frumentarie», può esclamare d'acchito (I, V):

La femmina c'è! Ecco, è là,
[...]
e il parentado c'è con le dònora,
c'è la raunanza del grano.

Discendendo tuttavia De Nino da Tommaseo, con il privilegio della dimestichezza, durante gli anni fiorentini ai quali l'etnologo è ritornato commemorandosi il grande linguista a Settignano nel 1902 («Ricordo come la più eccelsa delle soddisfazioni, d'averlo accompagnato sottobraccio, passeggiando sul Lungarno»...), d'Annunzio ha una ragione in più per ancorarsi al nostro massimo conoscitore dell'uso popolare quando la lingua del «popolo autore» deve andare in scena.

Che «ascoltando» s'impari a scrivere, è assioma di Verga, ceduto a Pirandello lungo una direttrice affatto estranea a d'Annunzio. Al mito naturalistico egli antepone il mito romantico-simbolista, e a Sùrico, col metalinguaggio altrove riservato a Mallarmé, parlerà infatti di «intuizione» riferendosi alle procedure linguistico-folkloriche messe in atto per comporre la tragedia: «Alcuni affermarono – e anche petulantemente – che io avevo trovato nel contado abruzzese e nella tradizione popolare il *linguaggio*; e che il folklore da me sfruttato mi aveva agevolato. Ebbene io ho semplicemente “inventato” ciò che parve “folklore”: inventato, si intende, come *intuendolo*, come avendolo nel mio spirito per eredità atavica... E poi: oh se bastasse il folklore!...».

Si può consentire al nesso «invenzione-intuizione»; ma per un tale «indovinamento», secondo, ancora, la calzante terminologia dannunziana, bisognava disporre di competenze tutt'altro che passive, tutt'altro che ricevute in «eredità»: e cioè della grammatica veteropopolare ricavabile da Tommaseo, a patto di leggerne e rileggerne gli apparati che, nell'insieme, compongono un autentico monumento di storia della lingua.

Il lettore di quegli apparati sarà in primo luogo attento al giudizio estetico, per lo più condividendolo, in modo che si può star certi: ove Tommaseo consideri i versi popolari che va commentando e traducendo comparabili, se non superiori, a Omero, Orazio, Virgilio o Dante, lì d'Annunzio va a parare. Che esteta sarebbe altrimenti? Perché non trasferire in Abruzzo i lacerti di un canto

d'amore senese, se si giudica quel canto uscito quasi dalla penna di Gongora? «O capo d'oro e fronte di cristallo» è subito a disposizione della bionda Vienda: «Su, capo d'oro!» (I, I).

Tommasèo può aver torto nel far soccombere talora persino Dante (Petrarca sempre) dinanzi alla poesia che non sa di lucerna, come accade per esempio con un verso amiatino: «Morte crudel [...] co' tuoi lacci tutto il mondo cinghi», «forse più poetico» – chiosa puntiglioso – del dantesco *di morte intrato dentro dalla rete* (Pg XXVI 24); o ancora, con un verso greco: «È d'oro l'oriente, l'occidente di rosa», che a sentir lui «corre più libero e luminoso per l'ampio dell'aria» dei danteschi: *lo vidi già nel cominciar del giorno/ la parte oriental tutta rosata,/ e l'altro ciel d'un bel sereno adorno* (Pg XXX 22-24). Spesso però egli registra la sintonia del popolo con Dante (o viceversa), sintonia a cui d'Annunzio – s'è detto – è sensibile, in glosse che fruttano alla *Figlia di Iorio* interi segmenti drammatici, perché assunte dal drammaturgo come guida nella scelta della gran messe di materiale folklorico abruzzese di cui dispone. Gli basta che in margine – poniamo – ai versi toscani: «E quanti n'ho mandati de' saluti! [...] più che parole scritte in sulle carte», la nota avverta: «La gente incolta trae dallo scrivere figure assai. E moltissime n'ha pur Dante», per contaminare un paio di stornelli abruzzesi a conferma di una considerazione alla quale dar seguito, in concreto, con la «lettera turchina», cioè turchesca (dura e minacciosa) che Vienda sembrerebbe voler scrivere al Sole (Ornella: «Scrivi al sole/ una lettera turchina/ perché oggi non si colchi?», I, I), lettera disponibile nei *Canti* raccolti da Finamore: «Ji, vuòjje fa' 'na lettera turchine/ la mann'a a lu mia 'mor a la marine» e « Ji, vuòjje fa' 'na letter'a lu sole:/ ggiorna de fèste che non galisse maje».

Un continuo via vai dalla Toscana all' Abruzzo, e anche dalla Tessaglia all' Abruzzo, nel caso che in quella contrada greca la «fervente cognata», nel giorno delle nozze, faccia «alzare la sposa per tempissimo»: uno «zelò» («Leva, signora sposina ch'albeggia»,

nella *Donna di casa*) in cui «senti la smania» annota, decisivo, Tommaseo «di spadroneggiare e ammonire»; «zelo» perfettamente coniugabile con il rimprovero di Splendore a quella bell'addormentata, «tonta e pitonta», che è Vienda: «Ora viene il parentado/ [...] e tu, ecco, non sei pronta!» (I, I); proprio lo stesso di *Zu matrimonio a z'éuse o sciéngane* di Romualdo Parente, poeta settecentesco di Scanno, rimesso in circolo da Finamore: «la mamma [...] entra e ci dice: E briva la signora!/ Vuoje aspettà a su letto zi Parente?/ Via arizzate figlia a la bonora. / Jela cumenza a comparì la jente/ e tu repusi e non t'arizzi ancora».

Poca cosa, comunque, questi scatti procurati della fantasia in rapporto alle sollecitazioni relative alla ridondanza: asse portante del parlato recitato. In merito, d'Annunzio trae da Tommaseo la lezione delle lezioni, dalla quale dipende l'alto tasso di forme paraipotattiche o di riflessivi e di pronominali in eccedenza di cui è satura la tragedia, a cominciare dai casi semplici, del tipo: (La vecchia) «Tu mi rubi a me», II, V, o (Ornella) «Donàmogli commiato, a lui che parte», III, II, o (Aligi) «Soffrite/ ch'io vi lasci a voi», III, III, giù giù fino alle occorrenze paradialettali che si rincorrono di bocca in bocca: (Candia) «Tre olive avevo con meco», I, I; (Aligi) «e porterò quest'Angelo con meco», II, II; (Lazaro) «E due buoni compari ho con meco», II, VI.

L'insistita ridondanza avrebbe potuto essere esemplata su «Achiu cun mecu tutti li miò attracci» (nei *Canti corsi*), giusta la precisazione in nota: «*Con meco* s'usa in Toscana». Senonché, appunto quest'uso toscano soccorre il Tommaseo traduttore di un canto greco, su cui, pedinando il d'Annunzio attentissimo a glosse e commenti, conviene che ci soffermiamo. Nella nota introduttiva della *Suocera forte*, perché di questo canto si tratta, siamo subito avvertiti: «La rapidità della rappresentazione è piena d'impeto disperato». All'apprezzamento seguono istruzioni di lettura alle quali si viene caldamente raccomandati: «Ma delle particolari

bellezze del canto, vedi le note: sentile in te. Canto che vale un libro dell'Odi d'Orazio, val dieci canzonieri d'amore».

Per quanta tara si faccia alle lodi sperticate, è ovvio che il canto, dodici versi in tutto, sarà da non perdere. E non lo perde d'Annunzio, intimo sentire compreso, ben vigile sulla clausola:

Schiave de' Turchi non siamo, figliuole, con meco venite. –
E le cartucce accese: e furon tutti una fiamma.

Vigile dunque sulla clausola, d'Annunzio lo è ancor più sulla relativa glossa: «Μάξιμον. *Insieme con me*; gli era lungo. I due *con* qui li rendono. *Venite*: dice l'immortalità in modo eroico».

La suocera forte presterà non per nulla a Lazaro l'acme drammatico della sua minaccia a Mila, infine raggiunta nella «*caverna montana*». Al coro dei vendicativi Albanesi, che farebbero schiave, se non preferissero la morte, le donne greche perché indifese:

[gli Albanesi]
O tu di Giorgio, pon giù l'armi: non è qui Suli;
Qui se' schiava del pascià, schiava degli Albanesi. –
[la suocera]
Se Suli s'arrese, se turca è Chiafa,
Despo Liàpidi suoi signori non fece, non fa. –

si aggiunge, sprezzante all'unisono, il padre di Aligi (II, VI):

Qui non v'è focololare, né v'è
parentado; né Santo Giovanni
[...]
E due buoni compari ho con meco.

Mila avrà quindi modo di ribattere, insieme con la suocera greca, che preferisce anche lei esser «tutta una fiamma». E infatti dice: «m'ardano il corpo».

Senza contare che «buoni compari» è ricalcato su «buon' prodi» dei *Compagni traditori*, giusta la nota: «*Buono* dice ogni cosa. Feconda parola e degna, nell'altissimo senso, di Dio: *Nemo bonus nisi solus Deus*. Nell'italiano quanti significati, e che belli! Buona volontà, buona fede, buon senso, buon cuore, buon animo, buona grazia, buono aspetto, buon anno, buon tempo, buona parte, buona casa, buon'ora, buon uomo d'arme, ch'è uno de' sensi ch'ha il greco *χάλα* in questo luogo»; senza contare – dicevo – la ripresa dell'aggettivo, non risulterebbe così calibrata la triade «focolare-parentado-Santo Giovanni», se non prendesse la misura dal Tommaseo glossatore. Il quale, commentando il mirabile dialogo della *Suocera forte*, a un certo punto, chiama in causa Leopardi. Leopardi? In effetti, il canto cominciava con un «un tonar di ferree canne,/ che rimbomba»:

Rumor grande s'ode: cadono fucilate di monte.
Forse a nozze tiransi; forse a allegria.
Non a nozze si tirano né ad allegria.

In attesa di Ungaretti, «allegria» suona qui leopardiano; e leopardiana è la nota marginale condotta sul filo del «piacer figlio d'affanno» e della «natura» matrigna: «Χαροχόπι. Fino in voce di gioia, entra *χόπος*, *fatica*. Parola che più di lunghi commenti dice le miserie della nazione, e le miserie dell'umana natura». Malcelato il confronto con Leopardi sul principio, non potendosi poi più trattenere, il glossatore prorompe in margine al verso che ritrae l'eroica suocera pronta a morire:

Un tizzone in mano afferrò, alle figliole e nuore grida,

analizzandolo per esteso:

Bello il nominare le figliuole prima e indi le nuore: per primo consiglia il sacrificio alle più familiari, più amate, più sue. Bello il passaggio da *afferrò* a *grida*. L'afferrare fu un atto: prima che detto, è passato. Il Leopardi, poeta sudante sulle eleganze, con dotte citazioni dimostra come sia lecito violare le leggi grammatiche e correre da un tempo all'altro. Sventura pel cantore di Despo che non conoscesse Virgilio; ma buon per lui che non sapesse neppur la grammatica.

L'ignoranza della grammatica, con le «gentili scorrezioni» che Tommaseo colma di elogi, qui e altrove, è il programma del nostro drammaturgo popolare, addestratosi a simulare nella tragedia una serie di «deliziose *inesattezze*», tutte puntualmente autorizzate per evitare il pericolo da cui il linguista mette in guardia. Dinanzi alle ellissi del *Cadavere* (nei *Canti greci*) infatti ammonisce: «Errori d'insuperabile altezza: e l'arte fa bene a non li tentare, per non cader fracassata». Ma d'Annunzio simula di averli, gli «errori», tentati; ciò che non compresero gli «asini raglianti» di cui lamenterà la petulanza – «asini», comunque, da rimpiangere, se, perdendosi col tempo la norma, il problema non è oggi quasi più neppure avvertito dai nuovi lettori.

Esistono «*inesattezze*» nella *Figlia di Iorio*? Esistono, e sempre codificate, come codificato, per restare alla ridondanza, è il cumulo di pronominali e possessivi. Accanto all'apprezzamento dei pronomi «intensivi», che per il drammaturgo si traduce nei vari «ti credi», «si comincia a far sera», «quel che mi giova mi prendo», «Cosma si sogna», «vatti», «rimanti», «statti», etc., Tommaseo pregia soluzioni quali «Per comparirmi bella agli occhi miei» (nei *Canti toscani*) o «Mi strappanu lu me cori» (nei *Canti corsi*), sottolineando con trasporto: «Dolce quel *mio* accanto al *mi*»; trasporto veramente contagioso poiché questo genere di ridondanza contrassegna la tragedia dalla prima all'ultima battuta: «Non *mi*

ricordo più della *mia* culla», «*mi* tornai a monte/ con la *mia* mandra», «prendetemi [...] la mantelletta *mia* nera», «il novero *mi* metta nel *mio* cuore», «*mi* colse/ l'anima *mia*», «*m*'è in bocca il *mio* fiato», «*mi* morderà la *mia* gola», «*m*'eran le *mie* foglie di menta», «*m*'è poco al *mio* pentimento», «se la *tua* mano *ti* s'inferma», «la mano *tua*, ch'io *te* la baci», «io *te* la strappo/ la *tua* sacca», «non *ti* perdere l'anima *tua*», «per ricoprirti il *tuo* corpo», «*ti* bacio i *tuoi* piedi»...

La ridondanza pronominale sarà magistralmente risolutiva nell'acme della tragedia (III, IV), con Aligi che smentisce Mila dichiaratasi colpevole («il suo padre/ ucciso da me fu con l'asce»):

Mila, innanzi a Dio tu *ne* menti.

Il costruito non poggia ora semplicemente sui *Canti toscani*, dov'è più che mai attestato: «E digli che per lei ne vengo meno», «Compagna, che di te me ne fidavo» o «Per me ne scurirà 'l sole e la terra», con la glossa, in quest'ultima occorrenza, intorno all'uso trecentesco del verbo assoluto «scurare», ma cerca conferma anche presso i *Barzaz-Breiz*, segnando nel *Lépreux* con un vigoroso segno a lapis:

Jeune homme, vous *en* avez menti!

Insieme con le ultime battute di Mila per Aligi («Aligi, Aligi, tu no,/ tu non puoi, tu non devi!»), viene così a cadere, per il finale, ogni ragione di accostarlo alla *Sorcière* di Sardou (Zoraya: «Non! Ne crois-pas cela! mon Enrique! pas cela! pas cela! ne le crois-pas»), rappresentata nel dicembre 1903, che costringe d'Annunzio a difendersi, visto che i critici hanno ancora una volta fallito il bersaglio, anche se qualcosa a suo modo suggerisce, ma a vantaggio della *Figlia di Iorio*, la serialità europea del tema. Graffiante, il «Guerrin Meschino» ha pubblicato il 6 marzo 1904,

subito dopo il debutto al Lirico, una parodia tempestiva della tragedia (e non è neppure la prima!), dove Mila, dopo aver dichiarato Aligi innocente, risponde al Coro che l'interroga («La colpevole chi fu?»): «Fu la *Strega* di Sardou». Indirizzata a Hérèlle, perché la giri a chi di dovere, è infine la protesta spazientita di d'Annunzio: «il Lugné-Poe mi ha espresso il dubbio che si possa in Francia trovar qualche somiglianza tra il mio terzo atto e la *Sorcière* di Sardou. *La Figlia di Iorio* fu terminata il 29 agosto 1903, e letta ai primi di settembre. Questo per le date, benché la distanza tra l'opera mia e il velenoso pasticcio del Sardou sia incommensurabile» (13 dicembre 1904).

Vòceri e cori

Parcamente replicabili in quanto dialettali, i *Canti corsi* riguardano da vicino la *Figlia di Iorio* per l'aspetto funebre che li caratterizza. «Alle ballate di Corsica è scena il cimitero»: a sentire Tommaseo quasi solo vòceri si fanno udire nell'isola in cui egli ha soggiornato lunghi mesi impegnandosi a raccogliarli direttamente dal popolo. Il volume, che comprende anche alcuni racconti, si presenta diviso tra versi e prose intercalati da estesi interventi del curatore, consapevole che l'ingerenza dei Francesi farà presto scomparire la parlata locale e pertanto la poesia orale. Non gli resta allora che compiangere l'inesorabile fine, deplorando che le «usanze di Corsica [...] la francese civiltà vien raschiando, come pialla che passa sopra intaglio elegante per fare d'una statua un bracciolo di seggiolone al Prefetto».

Rispetto ai *toscani, greci e illirici*, i *Canti corsi*, a prima vista, sembrerebbero più defilati dalla tragedia. Ma un cartiglio, inserito fra le pagine in cui compare un nome – Cambiasi – denso di futuro, suggerisce che la lettura di d'Annunzio non manca, neppure in questo caso, di tensione; e forse proprio a Nettuno e proprio durante la stesura del terzo Atto, strutturato secondo gli usi funebri

dell'isola. Di lì discende – e non è poco – la tripartizione dei Cori fra Parenti, Lamentatici e Turba, così come Tommaseo illustra:

Io qui delle esequie accennerò pur qualcosa a chiarezza de' voceri nostri. [...] I più stretti parenti, si levano di casa, e in quella di un congiunto apprestasi loro un pasto ch'è detto *conforto*. Cominciano quindi i canti funebri in casa, intanto che vengono da vari villaggi il parentado e gli amici. Guida la schiera un parente, segue talvolta il paese intero, e di terre lontane: e il corteo ha nome *scirrata*. Se la morte violenta, le donne all'apparita del paese, si fermano, e si scapigliano, urlano, si strappano i capelli, si picchiano il petto, si graffiano il viso. Un tempo anco gli uomini. Vanno a rincontro quelle del paese, tranne la moglie, e riurlano. Ed è detto *gridata*: e in certi luoghi *raspa* e *scalfito* da raspare e scalfire: in quel di Napoli: *tribolo*. I più stretti parenti più si tapinano. Vanno alla vedova; e tengono capo con capo, per mezzo minuto. [...] Una parente (le donne sole cantano) o intuona o prega donna più da ciò, anco se non congiunta di sangue.

Sin dalla prima didascalia dell'ultimo Atto, dove, fra le Lamentatrici, «*una intonerà, l'altre in coro voceranno [...] tenendo fronte con fronte*», che è poi la stessa attitudine delle tre sorelle piangenti («*si stringeranno insieme, capo con capo, restando nell'atto*»), la pagina evidenziata si rivela decisiva per la rappresentazione del rito funebre, complicato dal processo e dalla condanna di Aligi, di cui si ha però solo il riflesso (nel resoconto di Femo di Nerfa), ma sufficiente al recupero del folklore bretone e delle scene finali della *Lépreuse*.

Il *Commentaire* informa che Lazaro, morto di morte violenta, giace «*sul suolo nudo [...] poggiato il capo a un fascio di sarmenti*» secondo la consuetudine abruzzese. Consuetudine che la Bretagna (il «*bouurrelet de paille sous la tête*») condivide con l'Abruzzo, così come viene riferita, con la solita drammatizzazione, nel capitolo *L'ucciso* degli *Usi* di De Nino: «Io non so immaginare

tutto il dolore di una povera madre, che all'improvviso si vede ricondotto a casa, sopra una barella o sur una scala a piuoli, il suo giovine figlio esanime, grondante sangue, sfregiato! Io non lo so immaginare!! E quanto più tetra dev'essere la scena, allorché si distende il cadavere sul nudo pavimento della camera; e, per vecchia consuetudine, la madre non poter neanche far posare sopra un guanciale l'amato capo dell'estinto! e vederlo invece posato su quattro o cinque mattoni o su un fascetto di viti! Povera madre!!».

Tanto più «povera» Candia (La Turba: «Oh povera, povera!)), colpita dalla morte del marito e da quella, imminente, del figlio parricida. Impietrata dal dolore («Seduta/ su la pietra del focolare/ [...] pare sia tutta una pietra», III, I), come la *Pietà* michelangiolesca che d'Annunzio a lungo accarezzò a contraltare della *Madre folle* o di *Buonarrotta* (progetti teatrali e narrativi tentati per frammenti), si è già visto quanto di bretonese si combini nel «consolo» che la madre si accinge a somministrare al figlio. E nel Coro di Bataille, fra *Dies irae* e *Requiem*, è oltretutto un compianto per le sorelle di Evroanik (La Foule: «Ah! pleurez, pleurez, petites soeurs./ Deuil! Deuil! [...] Le malheur est tombé ici. Oh! pauvres petites!)) non discosto da quello della Turba che intona *Requiem*, *De profundis*, *Kyrie* o *Miserere*, ma in assenza – assenza che nella *Figlia di Iorio* si fa davvero notare – di qualsivoglia ministro del culto, figura surclassata, sembrerebbe, dal «santo dei monti». Del resto, come la madre era il celebrante del matrimonio, sempre la madre si appresta ora a «donare perdonanza» (cioè l'assoluzione) al colpevole, rispondendo anche lei, al pari di Cosma-Samuele («Chi m'ha chiamato?»), a una vocazione sacra: (Le Lamentatici) «Chi t'ha chiamata?».

E la stessa Mila svolgerà un ruolo sacro intervenendo a discolpare Aligi: (La Turba) «Chi chiama?/ – La figlia di Iorio». In effetti, si chiude ora circolarmente più di un motivo intavolato in precedenza. Per non dire della ripetizione del dialogo dell'esordio tra

madre e figlio, su cui torneremo, basterà osservare le attitudini di Aligi durante il processo. Le riferisce Femo (III, I):

Sempre ginocchione si stette
e si guardava la mano.
E diceva ogni tratto: «Mea culpa».
E innanzi a sé baciava la terra.

Già al cospetto della madre, che lo benediceva «con un pannello», il pastore era «*caduto in ginocchio*»; resta quindi «*prostrato come chi prega*» durante la benedizione di Vienda (I, II), mentre all'apparizione dell'«Angelo muto» «*si gitterà ginocchioni*» (I, V). E ancora: «Mettiti in ginocchio», «Inginocchiati, e bacia/ la terra, ed esci carpone» (II, VII) gli viene ingiunto da Lazaro che, padre e figlio affrontati, esige da Aligi i segni di una totale sottomissione: «Ecco, padre mio, m'inginocchio/ dinanzi a voi». Femo dunque informa che egli «Sempre ginocchione si stette»: «ginocchione» – si badi – non «*ginocchioni*», poiché il moto subitaneo («*si gitterà*») comportava il plurale, laddove l'avverbio durativo («Sempre») e il verbo statico («si stette») preferiscono, puntualizza Tommaseo, il singolare «ginocchione», in analogia con «stare sdraione, ch'esprime positura prolungata».

La finezza linguistica, anche questa da opporre agli «asini raglianti», profitta naturalmente dei *Sinonimi*, che appunto distinguono fra il «comune» *Inginocchiarsi* («anco delle bestie») e il *Prostrarsi*, cioè «distendersi quasi fino a terra». I segni di lettura suggeriscono poi che alla consultazione vocabolaristica d'Annunzio è indotto dalla *Morte*, uno dei più drammatici canti greci (Fauriel lo intitola *Le refus de Charon*): «Pregano i vecchi, e i giovani supplicano», con la glossa che passa in rassegna i diversi gradi di umiltà: «Γουατίζουν. Pregano come ginocchioni: l'origine di supplicano rende bene».

Inutile sottolineare la rilevanza teatrale della gestualità studiata in dettagli tanto sottili: la stessa dello sguardo di Aligi fisso sulla mano da amputare («Sempre [...] si guardava la mano»). Prolessi della pena che lo attende, nel primo Atto (V) Aligi intendeva bruciarsi la destra («Ma questa mano trista che t'offese,/ col tizzo brucerò questa mia mano», con elegante chiasmo di matrice popolare, nella fattispecie amiatina: «E v'ho donato il cuore a peso d'oro./ A peso d'oro il cuore v'ho donato»), che si era rivolta contro Mila: «*leverà la sua mazza sul capo di lei per colpirla*», pronta a dissuaderlo: «E come pascerai tu la tua mandra/ se la tua mano ti s'inferma, Aligi?». Nel secondo Atto (II), non solo Cosma apprende che da quelle parole è nato l'amore: (Aligi) «ella mi colse/ l'anima mia», ma la mano del pastore è l'epicentro della scena (III) che d'Annunzio definisce «d'amore»: (Mila) «Dammi la mano tua, ch'io te la baci», (Aligi): «E' quella mano trista che t'offese». E sempre sulla propria mano Aligi focalizzerà il violento contrasto con Lazaro (VII): «ma io sopra voi/ non metterò la mia mano», invano chiedendo soccorso dall'alto: «Cristo Signore, aiutami tu,/ ch'io non gli metta addosso la mano».

Potrebbe poi Aligi non baciare ripetutamente la terra in segno di penitenza? Il triplice bacio aveva fatto parte del rituale delle nozze nel responsorio delle tre sorelle: «Baciamo la terra» (I, III), avvertendo la didascalia: «*Si chineranno, toccheranno la terra con la destra, e questa recheranno alle labbra*». Attestato dalle *Tradizioni popolari* di Finamore, che tra gli scongiuri, inerenti però alla donna gravida, annovera il «toccar la terra con la mano», non poca distanza corre tra questo primo affacciarsi di una ritualità tipicamente contadina, sin dall'inizio sul crinale della superstizione (il bacio con cui Vienda dovrebbe allontanare il malaugurio del pane benedetto caduto a terra), e il gesto, in ultimo, di profonda contrizione. L'atto di «baciare la terra» riveste infatti nella tragedia un'ampia gamma di significati simbolici, tutti inerenti alla colpa, a cominciare dalle croci che Aligi («per lavarmi dal peccato») si

propone di segnare «nella cenere sette e sette giorni» (I, V), partecipe com'è della ferinità religiosa rappresentata da Michetti nel *Voto* e dallo stesso d'Annunzio nelle novelle (*Ad Altare Dei*) e nel *Trionfo della Morte*. Ancora più espiatorio il rituale alla fine, poiché Femo di Nerfa ingiunge ripetutamente alle «figliuole del Morto»: «Baciate/ la polvere, prendete la cenere» (III, I), dove, rispetto a «terra», «polvere» e «cenere» assecondano il lutto.

La preghiera taumaturgica

Sempre attraverso Renier, il *Commentaire* fornisce delucidazioni intorno alle *prefiche* abruzzesi rinviando a uno studio di Giovanni Pansa (1887) e insieme a un episodio del *Trionfo della Morte*: «les lamentations de la mère sur le corps de son enfant noyé». Ma nulla conserva la *Figlia di Iorio* di quel precedente, pur essendo udito dal vivo il compianto di Riccangela sul figlioletto annegato, il 16 agosto 1889, un venerdì, giorno di san Rocco, come si apprende dalle 23 pagine di diario che il narratore ha allora stilato preparandone l'inserimento nel romanzo e raccomandando a se medesimo: «Cercare di rendere bene il carattere singolarissimo della *cantilena* materna sul cadavere del figliuolo».

L'intento del drammaturgo è ora quello di far collimare il folklore abruzzese con il folklore corso e bretone: operazione agevole, salvo qualche simulazione, data la similarità dei riti funebri. Bretone, il velo nero sul capo di Aligi è ben funebre, stando a quanto ne dice Villemarqué che stabilisce un rapporto tra «le voil noir» del lebbroso («le prêtre, en présence du peuple, [...] l'engageait à ne jamais sortir sans avoir son capuchon noir sur la tête») e l'usanza secondo cui durante il funerale «les hommes se jettent à genoux, en voilant leurs visages des leurs longs cheveux, comme ils le font en signe de deuil». Presso gli storici del diritto, da Pertile a Kohler, chiamati in causa da Renier, e quindi dal *Commentaire*, del velo non è traccia e tanto meno nel folklore abruzzese, in modo che per la

pena di Aligi si direbbe che d'Annunzio abbia semplicemente mescolato ai *Barzaz-Breiz-Lépreuse* la voce *Parricida* del Tommaseo-Bellini: «La Legge è che prima sia battuto con verghe, e poi sia cucito in un sacco di cuoio, con un cane e gallo gallinaccio, vipera e scimmia, e sia gettato in mare, ovvero in fiume».

Una processione con «bannières», con stendardi e vessilli, apre la scena finale della *Lépreuse*. Il sacerdote e il balivo prelevano Evroanik, che al pari di Aligi «*tombe à genoux*», per segregarlo: «*La procession est apparue, le prêtre devant, le balli à côté. Clercs, enfants de choeur, voisins, voisines, tout le village*». Fra le numerose coincidenze, poco prima che sulle due opere cali la tela, si segnala l'atteggiamento riservato in entrambe alla madre. Coincidenza forte, che innesca il parallelo tra Candia e l'Addolorata, con l'opportunità di inserire nella *Figlia di lorio* quel capolavoro dialettale che è «La grazione de la *Madonne de lu Gguveddi Sande*».

Al pari della madre di Aligi, Maria, la madre di Evroanik, sembra uscita di senno. Vaneggia ripetendo le parole della *Chanson du petit oiseau* e ignora che il figlio sarà segregato per sempre: «Il faut détromper cette femme./ Son bonheur fait peine à voir». Ma nessuno osa parlarle: «Voyons, vous Génovéfa...parlez./ Non? par pitié, toi...Anaïk?/ Qui parlera donc ici?». Anche Candia va preparata all'ultimo incontro con il figlio: (Ornella) «se pronta non è/ ed ei sopraggiunge e la chiama/ e all'improvviso ella ode la voce,/ allora certo il cuore le scoppia».

La follia momentanea di Candia è perfettamente diagnosticata da Felavia: «la percossa le ha riversa l'anima,/ l'ha risospinta nel tempo di già». In più, la stessa Felavia individua con prontezza la funzione terapeutica del suo farneticare: «Lasciatela che svaghi e poi ritorna». E qui «svaghi» è preferibile a «divaghi», secondo i *Sinonimi* che, alla voce *Errante*, avvertono: «Svagare è più che divagare; indica distrazione più varia e più lunga», con esempi congrui: «io tento di svagarmi da un pensiero con un altro

pensiero»; «mi svago e perdo il filo delle idee». E infine: «Svagare, svagarsi s'usano in modo assoluto; divagarsi richiede il *dal* quasi sempre dopo di sé».

Protratto, rispetto alla *Lépreuse*, lo «svago» della madre profitta della farneticante Isabella del *Sogno d'un mattino di primavera* (1897), con la replica della mente sconvolta che punta di nuovo sull'associazione di idee e sulla non autonomia del significante. Fuori di sé, Candia si esprime attraverso il linguaggio *altro* delle citazioni memorizzate: parole «del tempo di già» o del figlio o del canto popolare. Per bocca di lei lo spettatore riconoscerà le battute di Aligi al suo ingresso in scena, mentre le canzoni vengono scelte in modo che introducano la «grazióne» della Madonna. In un primo momento (III, II) l'alienata si limita a rispondere infatti *per le rime*, con il suono che si sostituisce al senso: (Ornella) «Alla prova più trista Iddio ti *chiama*» – (Candia) «E d'una tela viene tanta *trama*», che è uno dei *Canti* raccolti da Finamore; (Splendore) «O madre mia [...] che è mai *questo?*» – (Candia) «*Questo* è il pianeta, e *questo* è il Sacramento», che sono le parole di Aligi.

Si tratta di procedimenti studiatissimi, in piena luce nel dialogo con Hérelle. Duro d'orecchi, il traduttore non ha qui compreso l'assoluta necessità della rima e pertanto d'Annunzio stesso procura la coppia corrispondente a *chiama/trama* «qui éveille la chanson» appunto «dans l'âme de la mère». La battuta di Ornella: «Dieu t'appelle à la plus triste *épreuve*» deve insomma suscitare per collisione fonica la «chanson» di Candia: «Et d'une source vient si gran *fleuve*», anche a costo – *épreuve/fleuve* – di manipolare i versi in modo da rispettare il *responsorio* e non la lettera del testo.

La canzone di Candia è un ibrido ricavato da due diversi canti dialettali e, per così dire, metaletterari. Si avrà così il *vestibulum* che automaticamente conduce alla «grazióne» della Madonna. Un primo distico:

È tanto tempo che non ho cantato,
non so se la ritrovo l'aria mia,

corrisponde a «È tante tempe che nen cante cchiù/ nen secce se l'artrove l'aria mi»; e un secondo distico:

Ma oggi è venardi e non si canta;
il Signore s'è messo in penitenza,

corrisponde a «E ogg'è vvenardi, e nne' sce cande;/ Ggesù Criste s'è mmesse 'm benetènze». Evocata la Passione, al tempo stesso è evocato l'avvio della preghiera che Candia si accinge a recitare. Come l'«aria mia» della canzone, anche il cuore del figlio la madre ha smarrito:

Il core ho perso d'un dolce figliuolo,
or è trentatre giorni e non lo trovo!

È l'avvio: «Agge pèrse 'l cuore del mio fijjuole;/ So' ttrèndatrè ggiorne e nno' l'aretrove», con quel che segue, della «grazióne» tradotta letteralmente, salvo che al «Monte Calvario» si sovrappone, per *défaillance*, il «Monte distante», cioè la Maiella, luogo della nefasta diversità pastorale di Aligi. E salvo, ancora, la sovrapposizione di «vita» a «sangue», che toglie ferinità alla «grazióne», dove Cristo, che le chiede una «bbòcce d'acque», viene dalla madre regredito all'infanzia e riallattato: «Fijje, se la tète putisc-i-aringlenà'/ 'Na bbòcce de latte te vurrèbbe dà'/ 'Na bbòcce de latte n'n ge vurrèbbe 'sci'/ 'Na stizze de sangue ce facce cumbari'». Dunque meno selvaggia Candia:

e, se latte non esce, tanto spremo
che tutta la mia vita esce del seno.

Prossima a rinsavire, l'allattamento recitato riporta alla madre, per associazione, le parole del figlio («non mi ricordo più della mia culla»), concludendo significativamente il suo farneticare con un' ultima associazione, che prelude alla salvezza di Aligi. All'inizio della tragedia, non appena entrato in scena, il pastore aveva riferito un suo sogno fausto, in cui Cristo e san Giovanni l'avevano rassicurato: «“Non morirai di mala morte”» (I, II): ed è il ricordo di quel sogno fausto a ricondurre Candia alla ragione.

Resta da segnalare, prima che il sipario cali sul sacrificio di Mila, che, per quanto riguarda Aligi penitente, al folklore bretone e corso si mescolano i motivi greci dei canti intitolati alla *Madre salvatrice* (contrassegnata da un cartiglio nel volume del Vittoriale) e alla *Madre crudele* e *severa*. Fino all'ultimo verso, la scrittura è insomma sorvegliata e calibrata sulle fonti con la rapidità che ne rivela la dimestichezza. In proposito, più apertamente che con altri interlocutori, d'Annunzio discorre con Jarro, nell'intervista in cui – si ricorderà – la prima ideazione della *Figlia di lorio* veniva fatta risalire al lontano 1887. I tre lustri abbondanti, trascorsi prima di dar mano alla stesura della tragedia, sono stati spesi in un continuo addestramento:

Il mio amore dello studio, in specie dello studio della nostra lingua, non ebbe mai tregua. I volumi di classici, da me posseduti, sono tutti coperti di note ne' margini: ho letto di continuo tutti i vocabolari di Arti e Mestieri: mi sono sforzato, ad ogni mia opera, di accrescere il patrimonio della nostra lingua. [...] Questa mia frequenza con i nostri classici, l'abito dell'antico parlare, la dovizia di parole acquistata, divennero per me una connaturata facoltà, quasi un nuovo organo letterario; e scrivendo la *Francesca da Rimini*, che è una ricostruzione del linguaggio del secolo aureo, potei comporre intere scene, senza consultar Vocabolari. E lo stesso dico per la *Figlia di lorio*, tutta in linguaggio pastorale del '300: e ove sono canzoni che i *folkloristi* credettero essere genuini canti popolari, pe' loro ritornelli, i loro atteggiamenti, tutto il loro andamento

d'espressione. Così, un uomo di studio (noi aggiungiamo di genio) può fare, in poche ore, per una facoltà sapientemente nutrita, e balzata fuori d'improvviso, quello che un popolo fa, in virtù della istintiva espressione del suo sentimento, per secoli.

Non si direbbe che Jarro travisi o aggiunga di suo alle parole di d'Annunzio, veritiere per quanto riguarda la lettura dei vocabolari e dei classici, provata dalle note marginali riscontrabili nella superstite biblioteca conservata al Vittoriale. Ma poiché nella tragedia di Mila e Aligi non un solo verso è privo di riscontro, può darsi che egli desse per scontata la pigrizia dei lettori. Del resto, studiosi eccellenti si erano subito esercitati sulla *Figlia di Iorio*, dall'ottimo Renier a Primo Levi (con rilievi pertinenti, tutti da condividere, intorno al folklore *scritto* a cui il drammaturgo si attiene), facendo però emergere con dovizia le fonti esclusivamente abruzzesi. Neppure il velenoso Lucini, che subito aveva guardato all'Oltralpe, si era spinto più in là di alcuni accenni intorno ai debiti con la *Lépreuse* di Bataille, specie in rapporto all'impianto della «tragédie légendaire». E se a Bataille Lucini aveva aggiunto Claudel, per il «suo fare tra il mistico e l'esaltato», restavano all'oscuro Villemarqué, Fauriel o Tommaseo e, soprattutto, la sottospecie De Nino-Tommaseo, che invece d'Annunzio ha saputo prontamente individuare e mettere a frutto.

Piace che chi rivendica per sé un «nuovo organo letterario» abbia a lungo meditato sulla sentenza di Tommaseo che si legge alla voce *Memoria* dei *Sinonimi*. Dopo aver distinto tra memoria attiva e passiva, tra memoria delle «cose percepite» e delle cose «richiamate», contemplato anche il «rammentarsi per caso, suo malgrado», ben distinto dal «mettere ad altri in mente», il vocabolarista considera quell' «arcana chimica» (sono parole sue) che è la «vera poesia». E dice: «Le reminiscenze delle cose lette o viste o sentite, da noi ricomposte in forma novella, si fanno pensieri nostri: quest'è un segreto dell'invenzione».

Non per nulla, a dispetto di tanto folklore «inventato», secondo un lettore anche lui velenoso e anche lui dei *Sinonimi* («*Ridicolo* [...] L'oggetto è ridicolo quando ci si scorge evidente un contrasto fra l'idea di quel ch'egli è, e l'idea di quel che dovrebbe, o poteva essere, secondo il modello naturale, secondo la regola, l'uso, la convenienza»); dunque per Pirandello, nella *Figlia di Iorio* «c'è sangue e carne», assai più che nei versetti biblici di Claudel («e meno barba»), sconsigliati a Marta Abba, propensa a interpretare la Violane dell'*Annonce faite à Marie*: «Falsa arte, falsa poesia, falso mistero, falso medio-evo. Meglio allora il nostro d'Annunzio» (2 agosto 1930). Di là da venire la sua regia, nel 1934, della tragedia dell'odiato concorrente, l'apprezzamento di Pirandello nulla toglie alla consueta malignità se di lì a poco suggerisce all'attrice, proponendosi di tradurlo egli stesso, *Los andrajós de la pùrpura*, dramma dello spagnolo Jacinto Benavente sulla «pretesa tragedia amorosa di Eleonora Duse con Gabriele d'Annunzio», non per la qualità del testo – avverte – ma perché «susciterebbe una morbosa curiosità, e dal punto di vista “cassetta” potrebbe interessare» (5 e 6 gennaio 1931). Anche nella *pièce* spagnola contrasto e rottura fra Eleonora e Gabriele ruotavano intorno alla *Figlia di Iorio*: luogo comune che va senz'altro smentito.

TRAVOLTI DA UN'INSOLITA SCHIUMA: ... *GLI SFIORATI*.
ALCHIMIE E PSICANALISI NELLA NARRATIVA
DI SANDRO VERONESI

Marilina Di Domenico

Rappresentare il dramma dell'uomo contemporaneo: le sue idee, i suoi sentimenti, le inquietudini, i desideri, le passioni e le speranze... entrare nel magma variopinto della realtà che ci circonda, in quel caos calmo che si pone come nerbo essenziale delle nostre esistenze, tutto questo e di più, è racchiuso nella pagina sapiente e travolgente di Sandro Veronesi. Nei suoi romanzi, il nutrimento principale appare proprio la realtà, sia essa cruda e totale, sia essa intensa ed incredibile.

*Gli sfiorati*¹ è il titolo del secondo romanzo di Sandro Veronesi, scritto nel 1990. Un romanzo estremamente intenso che accoglie in sé, quelli che sono i temi più cari della narrativa del Veronesi, e che prepara ad un percorso che compirà l'autore stesso attraverso i suoi personaggi.

¹ S. VERONESI, *Sandro Veronesi*, in C. LARDO, F. PIERANGELI (a c. di), *L'Ultima Letteratura Italiana*, interventi ed interviste, *Quaderni del Laboratorio di scrittura e lettura dell'Università di Roma Tor Vergata* n.1, Vecchiarelli Editore, Roma 1999. «Ogni titolo ha una sua storia [...] Per il secondo romanzo scelsi un titolo breve. L'idea mi ha assalito di notte, mentre stavo per addormentarmi – e qui vi do un consiglio: tutto ciò che vi balena per la testa prima di addormentarvi, scrivetelo subito, alzatevi dal letto, perdetevi magari il sonno e appuntatevelo da qualche parte, perché altrimenti non ve lo ricorderete mai. Io feci questo sforzo, mi alzai e scrissi su della carta che era sul tavolo “Gli sfiorati”[...].»); cfr. p. 138.

Il romanzo si presenta suddiviso in capitoli, a loro volta divisi in varie scene con titoli emblematici che rappresentano in realtà una frase o un concetto che ricompare nel paragrafo stesso; la divisione in scene ben si presta a fare del romanzo una sceneggiatura cinematografica; le scene potrebbero essere paragonate a scatti che si susseguono, ...a fotogrammi.

Melius nubere quam uri è la citazione riportata come apertura del primo capitolo, meglio sposarsi che bruciare... Il narratore sin dall'*incipit* ci scaraventa nella vita del protagonista: Mète, un ragazzo sui vent'anni, che vive a Roma da sei mesi e che ha subito la separazione dei genitori, ma soprattutto la morte della madre, che si situa come nerbo essenziale della sua esistenza frantumata. Ed è un risveglio straniante quello di Mète, che conduce il lettore ad ipotizzare non poco su quello che possa aver combinato la notte precedente, di cui sente un che di rimorso, che diventa una costante nel suo modo di rapportarsi anche con i semplici piaceri quotidiani. Ad interrompere bruscamente il già inquietante risveglio è una telefonata. Un altro protagonista indiscusso del romanzo infatti, è il telefono, così come altri oggetti della tecnologia; anche questo rapporto con la tecnologia a metà strada tra la sovversione e la creatività del bricolage non è peraltro del tutto nuovo e può essere considerato anzi una grande costante nell'opera di Veronesi.²

² G. PEDULLÀ, *Dolci catastrofi e naufragi familiari per Sandro Veronesi*, in «Il Caffè Illustrato», 31/32, luglio/ottobre 2006. «Il giorno delle sorti con le canzoni compariva già in *Per dove parte questo treno allegro*, ma come non pensare al telefono dal quale Mète e Belinda, sfruttando la vicinanza delle antenne di Radio Vaticana, ascoltano la radio, o, sempre ne *Gli Sfiutati*, al video a circuito chiuso ritardato della discoteca, o ancora, al citofono, adoperato per ascoltare i commenti degli amici sulla serata appena finita ne *La forza del passato* nemmeno si trattasse di una microspia? [...] per il modo in cui ridisegnano il nostro rapporto con gli oggetti quotidiani dei quali nemmeno più avvertiamo la presenza, insegnandoci a guardarli di nuovo con occhio vergine, come se fosse la prima volta, ma soprattutto

Damiano, orfano miracolato, è uno degli amici, dei pochi, essenzialmente due, del nostro protagonista, è lui il protagonista della prima telefonata di Mète, dalla quale apprendiamo che i due erano andati ad una festa mascherata senza mascherarsi e che Mète aveva bevuto come «una motopompa».

Damiano rappresenta un personaggio essenziale, non per la quantità di volte in cui lo ritroviamo nel testo, quanto perché è come un filo conduttore che ci conduce all'ultima porta dietro la quale Mète scompare alla fine del IV capitolo, prima dell'epilogo, ed anche la noce di cocco banalmente poggiata sul letto diventa metafora di erotismo ed esotismo insieme, conducendo il lettore in un duplice percorso che alberga nell'animo del protagonista. Il narratore, che spesso e volentieri si perde nelle sue digressioni, cerca poi di seguire il protagonista in una «*strana pratica*», che in realtà non è altro che la grafologia, della cui importanza parleremo più avanti; ma intanto Mète sa bene che quel giorno lo attende una prova durissima, il matrimonio del padre con Virna, la donna per la quale Romano aveva lasciato la madre, la povera madre che non c'era più e che aveva tanto sofferto. Insofferente e smaterializzato il protagonista esce da casa per dirigersi alla cerimonia, e il narratore approfitta di questo spostamento del personaggio per porre il suo occhio attento e critico sul paesaggio romano.

La Roma che il narratore descrive non è la *caput mundi* dell'età aurea, non è la rappresentazione architettonica della *civitas* romana è più che altro una città tra le città, immersa nella sua dicotomia costante fatta di quartieri ricchi, esteticamente eleganti, di ville pompose, di edifici storici, che segnano attraverso *crepe e cadute d'intonaco* lo scorrer del tempo ed il degrado che avanza, ma fatta anche di quartieri grigi degradati anonimi come la moltitudine, la

senza quella retorica della modernità che è connessa in genere a ogni rappresentazione letteraria della tecnologia...»; cfr. p. 80.

«massa...la gentarella»³ che li abita, e di quel magma di problemi e depressioni quotidiane che attanagliano l'uomo contemporaneo e che l'autore è molto bravo a cogliere ed affida il tutto ad una narrazione fluida, ironica, a volte apocalittica seguendo il ritmo della vita quotidiana.⁴

³ «Sono gentarella della borghesia minuta, sgraziatissimi frequentatori di scolorite pensioni e di poveri uffici provinciali, impiegatucci, professorucoli e donnacciole; tutti contrassegnati da truccature violente, macchiettistiche, grottesche, con sul volto e sulla persona miseranda». Non si poteva dir meglio. Silvio D'Amico scrisse così nel suo volume sul teatro italiano del 1932 a proposito dei personaggi pirandelliani [...]. *Così è (se vi pare)* è la commedia più viva di Pirandello; o lo è perché contiene un segreto inesplicabile, doloroso, che va oltre il gioco prospettico dell'accertamento d'una supposta verità... quel segreto è un segreto d'anima collettiva, italiana, inamovibile, di velleità, di presunzioni, di meschinità, di invidie, di menzogne, di ansiosi bisogni di "parlare del vero", e di tante altre simili cose che sono andate a nascondersi nel cuore della piccola borghesia e della "gentarella" delle nostre terre.», si veda Enzo SICILIANO, *L'isola, scritti sulla letteratura siciliana*, Manni Editore, 2003, pp. 72-78. Sono stati presi questi due passi in riferimento all'uso del termine "gentarella", mettendo in evidenza la scelta non casuale di esso; la scrittura del Veronesi dunque non appare discendente esclusivamente dalle letterature straniere, anzi il nerbo essenziale che soggiace ad essa risulta essere proprio la letteratura italiana.

⁴ VERONESI, *Gli Sfiatori*, Mondadori, Milano 2001, pp. 22-23: «Visti dalla strada i profili dei palazzi del centro di Roma non sono mai dritti. [...]. I rigonfiamenti, com'è ovvio, hanno generato crepe e cadute di intonaco, che hanno generato copiose infiltrazioni di acqua, le quali hanno poi generato violente liti, tra i fratelli, ora riconciliati, e i rimanenti inquilini del palazzo, con conseguente passaggio a nuove vie legali, nuovi processi in tribunale, altre morti improvvise e nuove liti tra eredi. A bloccare questo processo può di tanto in tanto sopravvenire l'intrusione di qualche estraneo [...]. Certe volte riescono a spuntarla e certe volte no, ma in nessun caso i profili dei palazzi si raddrizzano».

La descrizione di questa Roma anonima e in degrado ci riporta, anche se non nella stessa misura, alle pagine fuggenti delle novelle pirandelliane, le novelle d'ambientazione romano-cittadine, dove Roma equivale soprattutto al vasto reticolato estraibile dagli infiniti percorsi che tante figure fra loro simili ripetono, ogni giorno, per recarsi dal loro "quartierino" più o meno squallido, al loro ufficio più o meno alienante.

È la Roma sfilacciata, un po' sfatta, spesso deturpata dallo scempio edilizio, che appunto esiste non in quanto *civitas*, con una sua peculiare identità, ma solo in quanto "Urbe". Reticolo grigio di strade e piazze, evocato solo perché i nomi delle sue vie, in virtù di una quotidiana frequentazione, suonano meglio all'orecchio dell'autore, ma che qualsiasi altro spazio urbano potrebbe benissimo sostituire.⁵ Sul corso Vittorio emerge una realtà sociale tutto altro che rosea:

zingari e storpi, o gruppi di filippini, arabi stremati dalla vendita di accendini, polacchi in eccedenza sul numero dei parabrezza da pulire e creature solitarie di ogni genere. Insomma la massa. Nel giro di sei ore lo scenario di Corso Vittorio si sarebbe fatto rutilante ed indecifrabile, e farne parte avrebbe significato scomparire, adesso invece con la massa ancora affaccendata altrove era rarefatto e disperato come il presepe di un povero, traversalo equivaleva a consegnarsi alle minoranze...li esistevano davvero solo le minoranze...e la massa...non esisteva nessuna maggioranza...⁶

Ed è proprio il dramma di quello straniamento, di quella privazione dell'individualità, della propria identità, che avvicina questo passo ad alcuni personaggi pirandelliani, viaggiatori senza

⁵ E. GRIMALDI, *Il Labirinto e il caleidoscopio, Percorsi di letture tra le "Novelle per un anno" di Luigi Pirandello*, Rubbettino Editore, Catanzaro 2007, pp. 32-33.

⁶ VERONESI, *Gli Sfiutati*, cit., pp. 26-27.

bagaglio e che si situa nella realtà storica contemporanea, fatta di immigrati, di clandestini che popolano le strade italiane alla ricerca di un lavoro, alcuni, di fortuna ad ogni costo, altri; e tutte le ansie e le problematiche che ne conseguono. Si sposta poi nello scenario *michelangiolesco di Piazza del Campidoglio* dove il narratore, fa un appunto sull'artista che ha realizzato una grande terrazza trapezoidale nella piazza, dicendo che probabilmente nel suo intento voleva «isolare uno spazio di pure forme armoniche nel cuore della zuffa urbana, un piccolo Parnaso di ordine sul quale arrampicarsi, di tanto in tanto, per gettare un'occhiata di sdegno al miserabile parterre del proprio travaglio quotidiano» e con ironia descrive la povera statua di Marco Aurelio «ricoverata in laboratorio a causa di una penosa malattia sbriciolatrice». ⁷ Così come la statua tutto sembra essere accompagnato da un lungo logorio. Anche la chiesa, dove è diretto Méte, sembra inquadrarsi in questa ottica, essa corrisponde ad una fabbrica, dentro la quale in tempi moderni si è deciso di celebrare matrimoni. Ed è lì, dunque, che Méte si reca per il matrimonio del padre, portando con sé un misterioso «cartoccio rosso» accompagnato da un vento abbastanza impertinente, che crea non poco scompiglio, ma che dentro la stanza della cerimonia non riesce a spingersi. Tuttavia non si fa in tempo a seguire la storia che una nuova digressione prende forma: una mirabile satira ironica sul matrimonio civile e sulle fatue voluttà ed i cerimoniali inutili che si susseguono, che continuerà poi, quando la cerimonia si sposterà nel cuore della villa, dove gli invitati, compresi gli sposi “novelli”, adatteranno delle maschere carnevalesche, dato il periodo in cui si svolge la cerimonia, portando all'eccesso l'apparire piuttosto che la sostanza che l'unione sacra rappresenterebbe.

Ed è lì, dinanzi alla chiesa, quando Méte viene sospinto fuori dalla gente, che non manifesta alcun riguardo per il suo cartoccio rosso, che avviene uno degli incontri, anzi l'incontro, che restituisce

⁷ Ibidem.

al lettore un protagonista inerme di fronte ad un'apparizione, «il quale ha nella sua mano i chicchi di riso da lanciare agli sposi, che sono più teneri...come se, spinti dal cieco istinto che hanno di finire cotti, stessero cuocendo»⁸, e mentre cuoce il riso egli vede Belinda, personaggio chiave di tutto un complesso di sensazioni, azioni e pensieri, che cattureranno Méte fino a condurlo in quel caos che egli stesso denigrava e giudicava.

Belinda appare avvolta nella sua biondezza. Innanzitutto, biondezza: «Non soltanto di capelli...ma una biondezza totale, una Febbre dell'oro imprigionata nelle carni...tutti i movimenti biondi, e persino l'immobilità. Questa è la biondezza di Belinda (dovutamente segnalata del resto, dalla sua calligrafia sfumata e cilindrica), una biondezza astratta, di frontiera. Il corpo, invece, una bomba. E Méte, la cui giovane vita ha già per sempre consacrata al pieno sapere, assapora adesso l'insolito sgomento del trovarsi dinanzi a cosa ignota. Diventa un gelo la sua mente». Sin dalla prima apparizione, il personaggio di Belinda, si connota come desiderio e fuggevolezza allo stato puro, come totale è il senso di coinvolgimento, di vortice sensoriale, che cattura Méte in un desiderio che è trasgressione, poiché Belinda è la sorellastra del protagonista, un desiderio dunque che sin dal principio s'accompagna ad un senso del peccato, di frustrazione, di rimorso che acuisce e smorza in modo del tutto violento un'altalena di sentimenti, che costituisce un nodo essenziale nell'evoluzione della storia.

Méte, dunque, lancia il riso agli sposi, colpendo volontariamente il padre, difatti il suo gesto è compiuto con troppa violenza per essere un semplice gesto di giubilo, e tra il vortice forzato degli auguri, Belinda bacia Méte sulle guance e lui «poté respirare per un istante un profumo di mela nel collo di lei».

Belinda, nella sua stessa evanescente presenza, paradisiaca e demoniaca al contempo, si erge come una nuova Eva. L'Eva dei

⁸ VERONESI, *Gli Sfiutati*, cit., p. 30.

tempi moderni frutto inconsapevole di piacere e peccato. Méte aveva regalato agli sposi un bonsai, un cipresso in miniatura dicendo che almeno il suo regalo era un “qualcosa di vivo”, intanto

...altri baci. Flash. Ancora Flash. Qualcuna di queste foto forse riuscì a isolare la sghemba famigliola nel grumo di folla, dato che i quattro si trovarono fianco a fianco, grazie al cipresso, per qualche istante. Ma si dispersero immediatamente, mentre il cartoccio rosso esauriva il proprio viaggio ritornando, a sorpresa, tra le braccia di Méte. E ancora altri si avventarono sugli sposi, e il vento sferzava tra i baveri, e Belinda si dileguò in una banda di parenti del suo ramo, dove imperversava il gene biondo.⁹

Il grumo della folla, quella fuggevolezza che caratterizza le cerimonie moderne, per la maggior parte legate esclusivamente a finire in copertina familiare come “l’evento dell’anno” per l’eleganza, per lo sfarzo, per la mera superficialità. «Io non mi sposerò mai» questa era la conclusione di Méte, mentre si avviava con Dani, filippino a servizio di Virna, alla villa; una frase, secondo il narratore, che tutti pronunciano, tra i sette e i ventisette anni, un classico! E Dani rammentò a Méte che San Paolo consigliava di sposarsi, «meglio sposarsi che bruciare», colpendo nell’intimo Méte, che dentro era un vulcano in agitazione pronto ad eruttare. Mentre sono diretti alla villa e parlano delle vicissitudini della grande e stressante organizzazione del matrimonio, un evento del tutto casuale, diremmo banale, ma che al narratore non sfugge: un «pallone rosso», che cade sul tettino dell’auto che li precede.¹⁰ Ed

⁹ Ivi, pp. 34-35.

¹⁰ «Dani d’istinto rallentò. Il pallone proveniva da dietro un alto muro di cinta...una meravigliosa precisione (la disumana precisione che ha solo il Caso) la lenta parabola di centrare il tetto della macchina...fino a scomparire. Il tutto a dispetto del vento che continuava a soffiare», Méte scese dall’auto di corsa “fu sfiorato da un taxi”, recuperò il pallone e lo

ecco l'attenzione che l'autore pone nella narrazione dei particolari, anche apparentemente insignificanti, alle descrizioni minuziose, che possono essere di vario genere, dall'abbigliamento all'architettura, dalle persone agli interni degli appartamenti, sottolineando inoltre il complesso reticolo di situazioni che si intrecciano e si distanziano, tuttavia non c'è unicamente una cieca fama di trame, un'incontrollata bulimia affabulatoria, perché ciò che davvero sembra interessare a Veronesi è appunto il legame tra microcosmo e macrocosmo, tra individuo e collettività.¹¹ In questo caso è un piccolo evento, che richiama ad alcuni elementi quali il colore del pallone, rosso come era il cartoccio, rosso come tutto ciò che brucia, come metafora forse, del desiderio, che sottende le pagine del romanzo, e il vento, presenza insistente, quasi a rimarcare la fuggevolezza, la fugacità della vita e del suo affannarsi quotidiano dal momento che tutto può esser portato via da una folata di vento.¹²

lanciò nuovamente al di là del muro, dove da una porticina uscì un bambino senza cappotto.

¹¹ PEDULLÀ, *Dolci catastrofi e naufragi familiari per Sandro Veronesi*, cit., p. 79.

¹² Lo sgretolarsi dell'esistenza, il vano affaccendarsi quotidiano, trova la sua radice primaria nella stessa natura umana, l'uomo, per natura, tende sempre verso qualcosa, la sua, è una ricerca continua... ansimante il raggiungimento della felicità, l'appagamento di quel vuoto latente che lacerava anche un momento di gioia, il vuoto lacerante che spinge l'uomo alla costante ricerca della totalità, dimensione irraggiungibile. Secondo la morale epicurea, ad esempio, una delle cause principali dell'infelicità dell'uomo risultavano essere innanzitutto l'ansia di conoscere l'inconoscibile futuro e la paura della morte, per cui si doveva cercare di vivere il presente come un guadagno, come un qualcosa di inaspettato e perciò gradito e gustato a pieno. Il senso di fugacità dell'esistenza è un'immagine, che già si ritrova in tutta la sua carica espressiva tra i versi dei lirici greci come Archiloco, Alceo, Anacreonte, Mimnermo, e ancor prima in Omero («Come la stirpe delle foglie, così quella degli uomini: le foglie, alcune il vento le sparge a terra, altre la selva fiorendo le genera, e

«Ed era quella fretta, il quotidiano paradosso della città, una fretta che partoriva lentezza e paralisi, e inchiodava sull'asfalto una lunghissima catena di automobili, dal cui interno gli occhi di Mété frugavano in una Roma che dopo sei mesi gli era ancora splendidamente ignota, ignota al punto di vederla non per com'era, ma per come sembrava: e allora sembrava un disastro, un ammutinamento, un esodo dolente». E ancora il vento compare, come comparsa muta, ma significativa di una *pièce* teatrale, un vento dalla valenza simbolica, caro all'autore, «un vento diaccio che agitava le piante sulle terrazze in cima ai casamenti e scoperchiava le testoline dei bimbi mascherati che rincasavano dalle feste (già era Carnevale), trascinati per mano dalle madri con una fretta estrema, spropositata».

viene il tempo della primavera», *Iliade*, VI, 147 e sgg.; si veda in *Storie e forme della letteratura greca, età arcaica ed età classica I*, di G. AURELIO PRIVITERA, R. PRETAGOSTINI, Einaudi, Milano 1997, p. 100). Dunque l'immagine delle foglie al vento, per indicare l'esistenza umana, trova sì la sua origine nella notte dei tempi, ma è un'immagine che ritorna e spesso colora le pagine della letteratura italiana si pensi a G. Ungaretti, ad uno dei suoi componimenti più nudi, intensi ed essenziali, *Soldati*: «Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie». Il vento dunque sotteso alle pagine del romanzo diventa dimensione della vita stessa, come il vento dunque essa risulta essere un mero passaggio, un volo, di tanto in tanto cheto e dolce, più spesso ansimante e fugace. Ed è una bellissima immagine oraziana che giunge alla mente: «Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / finem dederint, Leuconoe, nec Babylonios / temptaris numeros. Ut melius, quicquid erit, pati! / Seu pluris hiems seu tribuit Iuppiter ultimam, / quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare / Tyrrhenum, sapias: vina liques et spatio brevi / spem longam reseces. Dum loquimur fugerit invida aetas: carpe diem, quam minimum credula postero», mentre noi parliamo, dice il poeta, il tempo invidioso sarà già fuggito via, rendendo in modo quasi percepibile il senso del tempo che ci sfugge, che scorre inevitabilmente.

Giunto alla villa, Méte si concede una “riposante” sauna, nudo, in una languida posizione da saggio moribondo, e tutta la dimensione fuori tempo in cui si coglie il protagonista, sapientemente descritto dal narratore, si pone in contrasto con il gran fermento della cerimonia che ha luogo ai piani inferiori della villa.

Il cervello di Méte, però, è assolutamente sveglio, e i pensieri¹³ lo attraversano nitidi e puri. «E poi la spossatezza, l’artiglio del calore delle carni, il cocente sollievo dell’espiazione, il sibilo dell’acqua che si fa vapore: tutto contribuisce a distillare questa rara sensazione di integrità che lo pervade, svuotandolo del rimorso, sciogliendo le tossine del suo amore abietto e riconciliandolo coi suoi sensi con il suo spirito in un immacolato tutt’uno». Si è dunque immersi in quello che sembrerebbe essere un momento di pace del protagonista, un momento d’abbandono, di quiete, dove la penna sapiente dello scrittore ha saputo ingabbiarci tra le fibre del corpo e della mente di Méte, ma lo stato di grazia, di questo “mistico torpore” dura pochi minuti, viene infatti interrotto da un brusco rumore di porta spalancata: è il padre di Méte, «che nudo e gocciolante si staglia dinanzi a lui» e il narratore precisa che «un padre nudo va descritto, innanzitutto: è troppo raro evento».¹⁴ La perfezione del padre si pone

¹³ Il narratore si lascia andare ad una bellissima descrizione dei pensieri nella mente di Méte, che in «quella sahariana immobilità paiono predoni stagliati contro il filo dell’orizzonte, che sfilano uno dopo l’altro in una solenne carovana».

¹⁴ VERONESI, *Gli Sfiutati*, cit., p. 40. Il paragrafo dedicato alla descrizione del corpo del padre, prende il titolo di *L’uomo di Leonardo*, la voce narrante si sofferma sull’armonia che irradia da quel corpo sia nelle fattezze che nello spirito, poiché alle forme perfette emette intorno a sé una sorta di leggiadra spensieratezza. Tutto il suo essere emana una irrefrenabile e candida leggerezza, come di qualcuno che non abbia mai conosciuto il dolore, né il rimpianto, né le responsabilità: «Ora pare appurato che all’interno di un utero umano è impossibile un aggregarsi di cellule privo di ogni cognizione del dolore... [...]».

in parallelo e in contrasto alla spossatezza del figlio; il primo muscoloso, spensierato e sorridente, con «un sesso dall'aria nervina», l'altro, nudo con il «sesso riverso sul ventre: sembrava un lucertolone morto...», convinto che neppure il «tormento di occhiaie azzurrognole sul suo viso riuscirebbe a insegnare al padre che nel mondo esistono anche le colpe, le tristezze, i crepacuore». In un'atmosfera quasi indigena, tra la nudità dei corpi e l'elemento dell'acqua e del vapore, si realizza quello che potremmo definire un rito ancestrale, un passo centrale della narrazione, tra mito¹⁵ e psicanalisi; i due uomini, entrambi adulti, si apprestano ad uno

¹⁵ Dopo la preghiera alle Muse, Esiodo racconta che prima fu il Chaos e poi Gea ed Eros. Dal Chaos derivarono Erebo e Notte e dalla loro unione i loro contrari, Etere e Giorno. Da Gea derivarono Urano, Monti e Mare. A questo punto inizia la genealogia degli dei. Regno di Urano. Urano incatenava i figli nel grembo di Gea per cui questa spinse uno di questi, Crono, ad evirare il padre. Con la spuma prodottasi dai genitali di Urano, gettati in mare, si formò Afrodite. Regno di Crono. Egli ebbe da Rea molti figli, ma appena nati li divorava, perché temeva di essere detronizzato. Quando nacque Zeus, Rea gli diede avvolto in fasce non il neonato, ma un sasso, così Zeus lo detronizzò e scaraventò nel Tartaro i Titani che l'avevano aiutato ed ebbe inizio il regno di Zeus, che instaurò un nuovo ordine basato sulla giustizia. La Teogonia è un poemetto sulla creazione del cosmo e la genealogia degli dei, e potrebbe apparire del tutto spropositato ritrovarlo in riferimento a Méte e al padre, tuttavia, già in Esiodo, seppur per spiegare l'origine del regno di Zeus, emerge con chiarezza il rapporto contrastato tra il padre ed il figlio, dove non poca importanza riveste il ruolo di Gea / Rea, che ci riconduce ad Edipo re, tragedia di Sofocle, da cui Sigmund Freud trasse spunto per spiegare il rapporto conflittuale del bambino con la madre e col padre, quello che definì "complesso edipico", in maniera forse non del tutto appropriata dal momento che Edipo uccise Laio, il padre, e sposò Giocasta, la madre, senza conoscere l'identità né dell'uno né dell'altra. In ogni caso è bene notare che già nella mitologia e nella letteratura antica questo rapporto figlio-madre-padre si intesse di relazioni non del tutto lineari, bensì complesse e problematiche.

scontro che trova il suo nucleo originario nella notte dei tempi: nel rapporto padre-figlio.

Inizia dunque, la fantomatica *Genomachia in tre riprese: prima ripresa* ovvero un incontro/scontro col padre e col suo passato nella sauna finlandese. Il padre vorrebbe parlare col figlio, ma a Mète non va proprio. La scontrosità di Mète, la sua ricerca di solitudine da quel caos di marionette trova la sua radice primaria in un evento terribile che l'ha colpito; la perdita della madre, morta da appena sei mesi e il padre, già convolava a nuove nozze con la donna, con la quale aveva convissuto vent'anni, e per di più, facendo anche le cose in grande. Il padre cerca in tutti modi di convincerlo, che le cose non potevano andare diversamente, con discorsi che infiammano Mète. Romano ferisce nuovamente suo figlio dicendogli "candidamente" che l'errore l'aveva commesso sposando Maria, non Virna:

Suo padre, infatti, aveva imparato a dare ragione a tutti e a fare come pareva a lui. Aveva condotto tutta la sua vita evitando accuratamente le mine disseminate attorno a lui, mentre chi gli stava vicino saltava per aria. Nel più genuino stile del commesso viaggiatore...aveva cambiato donna come si cambia ditta, come si cambia articolo, come si cambia piazza. Nessuno l'aveva mai inchiodato alle sue responsabilità, e fatalmente s'era convinto di non averne affatto. Questo era suo padre, pensò Mète, che ora gli chiedeva...la benedizione per l'ultima palata di terra nera da gettare sulla tomba di sua madre, così da livellare opportunamente il suolo per appoggiarci sopra il tavolo dei cocktail.¹⁶

La rabbia che accompagna i pensieri di Mète emerge tutta, divampa tra l'ironia e il sarcasmo; è un animo ferito quello di Mète. Il padre vorrebbe ora, la serenità per quel nuovo nucleo familiare, il cui amore tenerissimo, aveva trasformato il suo precedente matrimonio, e il figlio che ne era stato il frutto, in uno sbaglio

¹⁶ VERONESI, *Gli Sfiutati*, cit., p. 45.

miserabile, ed è un'altalena di pensieri, di interrogativi che assillano Mète sotto lo scroscio freddo della doccia, ama oppure odia il padre, vuole comprenderlo oppure giudicarlo e condannarlo. Mète sotto la doccia ha recuperato le forze ed ora è pronto, o almeno crede di esserlo, per affrontare il secondo round e anche il caso sembra essere dalla sua parte. Il caso... sì il caso sembra aiutarlo, difatti il padre «respirava con affanno, si strofinava le mani sulle cosce, sbuffava sbadigliava», e come in un duello finale si cerca di assestare il colpo definitivo, vedendolo lì debole, vinto dall'assenza di ossigeno; Mète brandendo il mestolo, «rovesciò altra acqua sulle pietre ardenti». Il padre non riusciva più a parlare, riuscì tuttavia ad alzarsi e ad andare a fare una doccia, con l'intento di tornare all'attacco, Mète l'avrebbe aspettato. Erano uno pari!

Mète però, aveva sfruttato la debolezza del padre, e l'aveva acuita, come se un desiderio perverso avesse guidato il suo gesto, brandendo il mestolo, come si brandisce una spada, come se si desiderasse la morte dell'avversario, del nemico... Il padre dunque, nell'apparire inizialmente nella sua bellezza classica, assurge a totem freudiano¹⁷ di questo nucleo familiare, fonte di venerazione e

¹⁷ «Alcuni casi di fobie di bambini rivolte ad animali di maggiori dimensioni si sono dimostrati accessibili all'analisi, rivelando il loro segreto all'indagatore. E il segreto era in ogni caso il medesimo: la paura riguardava in fondo il padre (quando i bambini analizzati erano maschi) ed era stata soltanto spostata sull'animale.[...] Sia nel complesso edipico che in quello di evirazione il padre interpreta sempre la stessa parte di temuto avversario degli interessi sessuali infantili [...]. Se l'animale totemico è il padre, i due comandamenti fondamentali del totemismo, le due prescrizioni tabù che ne costituiscono il nucleo – non uccidere il totem e non avere rapporti sessuali con una donna appartenente allo stesso totem – coincidono quanto a contenuto con i due delitti di Edipo, che uccise il padre e prese in sposa la madre, e con i due desideri primordiali del bambino, la cui insufficiente rimozione o il cui ridestarsi formano forse il nucleo di tutte le psiconevrosi [...]. La psicoanalisi ci ha rivelato che l'animale totemico è

aggressività¹⁸ insieme, dove confluiscono le paure, le angosce e le perversioni di Mète.

L'odio verso il padre e il desiderio nefasto di condurlo alla morte non differisce molto dal rapporto conflittuale che emerge nei romanzi di Italo Svevo, tra i protagonisti e la figura paterna. Il rapporto con il padre è essenziale per gli "inetti" sveviani: essi sono tali proprio perché non possono più coincidere con un'immagine

realmente il sostituto del padre» – si pensi ad esempio alla tartaruga a cui Mète sparerà e successivamente tenterà invano di salvare – «col che si accorderebbe bene la condizione secondo la quale la sua uccisione è proibita in ogni altro caso eppure diventa l'occasione festosa; si accorda il fatto che si uccida l'animale e pure se ne compiangano la morte. L'atteggiamento emotivo ambivalente che caratterizza ancor oggi nei nostri bambini il complesso del padre, e si prolunga spesso nella vita dell'adulto, pare estendersi a quel sostituto del padre che è l'animale totemico.» Per un approfondimento si veda *Il ritorno del totemismo nei bambini* in S. FREUD, *Totem e Tabù*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 140-215.

¹⁸ L'aggressività di Mète era già apparsa nell'atto di lanciare il riso, volontariamente scagliato con violenza sul padre per ferirlo, come lui aveva fatto e continuava a fare. All'età di undici anni Mète barattò un pallone con una carabina Flobert a piombini con un suo compagno di scuola, decidendo di esercitarsi nel giardino della villa a fianco alla sua, dove era rimasta una donna sola, definita pazza, che aveva perso il figlio (incidente), il marito (infarto), il nonno (vecchiaia), sparava a barattoli vuoti con la complicità della donna che aveva tenuto segreta questa occupazione alla madre, ma un giorno aveva visto una tartaruga e la donna si era chiesta se il guscio fosse resistente ai piombini, e Mète accettò di spararle contro nel momento stesso che partiva il colpo aveva però deciso di non sparare ma ormai aveva già premuto il grilletto, e subito la tartaruga fu ferita e soffriva e Mète non voleva vederla soffrire per questo continuò a spararla, tentò di annegarla, ma lei continuava a soffrire, finché decisero di seppellirla. Molto spesso il narratore sembra perdersi in questi racconti apparentemente anche lontani dalla storia tuttavia enigmaticamente significativi ed intensi, come questo richiamo al proibito, alla violenza, alla disperata voglia di non vedere soffrire quell'essere, al senso di colpa, all'abbandono.

paterna, virile, solida e sicura. Gli eroi di Svevo perciò sono sempre in conflitto con figure “paterne” antagonistiche, che rappresentano (più apparentemente che realmente, in verità) il contrario della loro inettitudine e debolezza: Alfonso Nitti con Maller, Emilio Brentani con Balli, e soprattutto Zeno col padre “anagrafico”. Il ritratto di Zeno, che emerge, pur dietro le mascherature dell’affetto filiale, appare cattivo, corrosivo, e rivela tutti gli impulsi aggressivi profondi del personaggio-narratore.¹⁹ Zeno vuole inconsciamente essere inetto per contrapporsi al padre borghese e alle sue solide, incrollabili certezze, mai sottoposte al dubbio critico. Gli impulsi aggressivi inevitabilmente si scatenano in occasione della malattia del padre, che lo priva della sua forza e del suo potere simbolici, lo trasforma in un essere debole ed indifeso, come quando Méte vede il padre soccombere al caldo incessante della sauna e invece di smorzarlo lo accresce. Dietro lo sgomento e il dolore di Zeno affiora continuamente il desiderio che il padre muoia. Naturalmente Zeno rifiuta di ammettere alla coscienza questi impulsi, li rimuove, cerca disperatamente di affermare, ai propri stessi occhi, la propria innocenza, la mancanza di ogni colpa.

La nevrosi di Méte è più acuta, la rimozione è già avvenuta, per cui ora gli impulsi sono più forti, più intensi, ora la sua, è un’oscillazione costante tra azione e rimorso, tra vendetta e perdono.

Riprende poi il terzo e ultimo round. Il padre di Méte ricompare rin vigorito, gli parla di Belinda. Lui e la moglie erano preoccupati per lei, per la sua vita priva di senso: Belinda infatti non andava a scuola, si drogava, “fumava della roba” e stava fuori tutta la notte. I due “novelli sposi” andavano in viaggio di nozze e il padre aveva pensato di affidare Belinda a suo figlio, studioso ed assennato e al sentire quelle parole «c’era un pungiglione nero, che affondava nelle carni nude di Méte, dritto nel cuore, paralizzandolo completamente,

¹⁹ G. BALDI, S. GIUSSO, M. RAMETTI, G. ZACCARIA, *Il Decadentismo, dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol. F, Paravia, Torino 2000, p. 333.

avrebbe voluto gridare contro il padre», stratonarlo, dirgli di occuparsi lui della figlia, di tenerla lontano da lui, ma niente, tutta questa ribellione aveva luogo solo nella sua mente, poiché il suo corpo continuava ad annegare nell'immobilità, in una sorta di quiescenza sorda, dolorosa e apparente, un'inettitudine, che l'avrebbe gettato nel baratro del rimorso, del desiderio, della trasgressione.

Nel gran salone della villa, intanto, la cerimonia aveva avuto inizio, con la musica degli anni '60-'70, tutti erano vestiti a tema, c'era una confusione di forme, che nella società è «il primo sintomo della regressione in barbarie». Il fulcro attorno al quale ruotano gli interessi d'ogni specie animale è costituito dal binomio nutrimento-riproduzione, sostiene la voce narrante, lasciandosi andare poi in una critica efferata sullo spreco alimentare fatto in dette cerimonie.

Méte, intanto aveva iniziato a navigare tra la gente e per evitare di incontrare Belinda, bisognava che ricordasse che quelli che lo circondavano erano solo creature, nonostante la loro retrocessione al rango di spaventapasseri, creature dotate di una specifica calligrafia, implacabilmente propria, in cui Méte poteva leggere celate verità; erano dunque scritture a circondarlo, analizzare la loro scrittura significava accedere alla personalità innata di un individuo, il che equivaleva a possederlo, ad impossessarsi della sua anima, anche se l'applicazione di quel sapere, rimaneva ancora un problema aperto:

Il protagonista, che porta il simbolico nome di Ermete, assomiglia al protagonista del Treno allegro, e forse è possibile vedere in lui un riflesso o una controfigura di Sandro Veronesi. Senza madre e con un padre incombente, è posseduto dalla malinconia: la grazia l'ha appena sfiorato, prima di posarsi sul capo di qualche altro. Ora vive in una casa di Roma, nel cicaleccio di un gruppo di deliziosi domestici filippini: tanto rigido quanto leggero, tanto grave quanto futile, tanto aggressivo quanto dolcemente passivo, ha la vocazione dell'assente, dello straniero, dello sconfitto. Sempre in fuga, sempre altrove, nessuno riesce a fermarlo. Ermete non ha un'idea del mondo, anche se

desidererebbe averla. Le filosofie sono andate a picco. Non gli resta che una scienza casalinga: la grafologia; scienza ipotetica di ciò che è assolutamente individuale, anima e corpo. Studiando le calligrafie, Ermete si accorge che qualcosa è accaduto ai ragazzi appena più giovani di lui: tutti sono posseduti dalla schiumevolezza o dalla fuggevolezza; fondono insieme superficialità, volubilità, leggerezza, ignavia, irresponsabilità, distrazione, svagatezza. Non sono lineari: conoscono soltanto frammenti: vivono di ogni attimo e ci affogano dentro, come se dopo non esistesse nessun altro minuto. La loro è una civiltà dell'istante. Ermete scopre nella sorellastra il cuore di questa svagatezza; e il suo ansioso desiderio vorrebbe arrestare il tempo che scorre vuoto dentro di lei. Cosa contava la carne se non c'era nemmeno una parola a testimoniarla? E come fare, come fare per non vedersela svanire tra le dita, momento dopo momento, come fare per arrestare il suo seno, i fianchi, il flusso dei capelli, perché non volassero via? Credo che, d' ora in poi, Sandro Veronesi non potrà che approfondire queste parole, insegna di ogni Ermete moderno. Dovrà comprendere tutti i volti del suo modello mitico, e volare tra il cielo e la terra, la terra e il cielo, messaggero senza più messaggi divini, ascoltando febbrilmente le seduzioni, i misteri, gli incanti, le angosce, che si nascondono nel mare della fuggevolezza.²⁰

Intanto per distrarsi da altri “impuri sensi”, si diede alla ricerca di compagnia femminile. Per Méte, l’atto di conquista, divincolato per adesso da ogni sentimento, ma solo diretto all’atto sessuale, si presentava come «una lunghissima giornata di lavoro» che non dava la certezza dell’esito positivo, per cui si chiedeva se non fosse il caso di perdersi d’animo, ma neppure i granchi uca, i perioftalmi o i galletti di roccia, nonostante la laboriosità del corteggiamento, si perdevano d’animo dinanzi al medesimo problema, eppure il narratore li definisce «tre animali sventurati». «Méte non possedeva pinne dorsali, né penne remiganti, né chele giganti, ma un aspetto aguzzo da orfano molto difficile da utilizzare come richiamo

²⁰ P. CITATI, *Ermete il malinconico*, in «Repubblica», 10 aprile 1990, p. 32.

sessuale. Aveva un'unica attrattiva sicura, la grafologia, ma anche la perentoria consegna di non parlarne mai con i profani, perché non entrasse in circolo assieme alle mille salmonelle che infettavano la civiltà, corrompendosi», tuttavia quella sera Méte utilizzò la scrittura, difatti a tre delle donne con cui aveva iniziato a rapportarsi aveva fatto copiare un brano su di un foglio, facendole scrivere la firma, il nome di battesimo e i numeri di telefono di casa e di ufficio, per poi fare l'analisi della grafia con calma, dando prova di grande serietà e lasciando in loro curiosità e frustrazione. Méte dunque era riuscito a distrarsi tuttavia per farlo aveva già iniziato la sua lenta disgregazione, proprio nel momento in cui aveva usato la sua prediletta grafologia, per conquistare dei numeri di telefono di alcune ragazze. Quella giornata era stata come spinta da una "forza ruggente" che aveva accelerato tutto, Méte si sentiva come risucchiato nel vuoto, riaffioravano alla mente, chiari e definiti, i progetti che il padre gli aveva proposto/imposto nel pomeriggio: Belinda sarebbe andata a vivere da lui, sarebbero stati sotto lo stesso tetto; Méte avrebbe potuto ribellarsi, avrebbe potuto...ma non fece nulla rimase assorto nella sola fuga di cui era capace, quella dei suoi pensieri, ripensando inoltre «che il padre con questo matrimonio aveva ucciso la madre una seconda volta».

Dopo aver introdotto abilmente il lettore tra i labirinti della mente del protagonista, nel secondo capitolo, il narratore ci introduce nel labirinto metropolitano di una Roma notturna, degradata, trasgressiva, in quel caos che conduce, chi vive tentando di fuggirlo, ad uno straniamento, una lotta continua, una solitudine. La voce del narratore va dentro e fuori dal romanzo, segue il suo personaggio e lo subisce, lo irride, lo insegue, lo perde, lo riacciuffa, a volte se ne annoia.²¹ L'uomo ad attendere Méte sul Ponte Sisto, è un amico di

²¹ «Mentre leggiamo incontriamo spesso la voce del narratore che sembra alle volte fare il verso a quella del narratore ottocentesco, senza perdere mai l'ironia che gli appartiene. Per esempio c'è un uomo sul Ponte Sisto "alto e

Méte, Bruno, a cui il protagonista affida una cartellina, che contiene degli studi di grafologia, quelli del padre e di Belinda, e dal momento che la ragazza andava a stare da lui per una settimana, voleva evitare che potesse leggerli; poi Bruno allude ad alcuni manifesti, ed infine si lasciano, «l'uomo» rimane sul Ponte Sisto, mentre Méte «si confonde tra la gentarella». Ed ancora una volta si può notare l'irruzione ironica dalla voce narrante, mentre Bruno aveva lo sguardo perso, su di lui passava un aereo, il narratore pur sapendo che per una serie di motivazioni logiche quell'aereo non può essere lo stesso che hanno preso gli sposi, «proprio per ribellarsi a questo mondo così avaro di coincidenze, per protestare contro la sua oggettiva aridità» stabilisce che quello era proprio il loro aereo. Intanto Méte si dà ad una sorta di vagabondaggio rionale attraverso un'umanità sparpagliata, la cui visione acuiva il senso di smarrimento che cresceva in lui, che si ostinava a fare un andirivieni continuo nei quartieri nei pressi di casa sua, senza decidersi a tornare, sostò davanti al Museo di Criminologia, dove si era recato spesso per riflettere sulle sue letture di Lombroso. Infine Méte si decide e torna a casa, dove ci sono i filippini Mila e Dani, che stanno preparando le stanze per l'arrivo della signorina Belinda. A Méte parve già che l'odore di mela che accompagnava Belinda pervadesse la casa e i problemi inquietanti che l'accompagnavano stessero per materializzarsi dinanzi a lui. E per affrontarli, come suo solito, non trovò di meglio che evitarli, cercò di procurarsi degli impegni che gli

vasto" come un personaggio da fumetto, e il protagonista del romanzo, Méte, gli va incontro. Chi è quest'uomo? Come si chiama? Ed ecco che spunta la voce del narratore. Resta da dire il nome. Ma dal momento che sta sopraggiungendo Méte, ad ampi passi, sul Ponte Sisto, ed è verso di lui che si dirige, visto che ormai gli è vicino, e gli tocca una spalla per estrarlo dalle sue profondità, lasciamo che sia Méte a pronunciarlo. "Oh" disse Méte, purtroppo senza pronunciare alcun nome». Si veda R. LA CAPRIA, Postfazione, *Gli Sfiutati*, cit., pp. 376-378.

avrebbero consentito di stare fuori casa, il più lontano possibile dalla mela proibita.

Il narratore ci offre una descrizione insolita del nostro protagonista, seduto a guardare un film, nella videoteca dell'amico Damiano, che ride di gusto, «ed è un evento questo, una vera epifania, poiché il riso è un'altra delle Grazie che gli si negano tenacemente, di norma, quando Mète le invoca».²² La sofferenza e l'abbandono che Mète ha vissuto sulla propria pelle, lo hanno gettato troppo presto nell'età della maturità e delle responsabilità, negandogli la spensieratezza, l'allegria che comunque appartengono o per lo meno dovrebbero appartenere alla giovinezza; tutti questi sentimenti hanno solo sfiorato Mète, non l'hanno mai attraversato profondamente, sicché egli si è chiuso come un riccio nelle sue convinzioni, nei suoi "non si deve", nel suo moralismo, nel suo non voler sbagliare come aveva fatto il padre, ma che inevitabilmente diventano imperativi, censure troppo grandi per un ragazzo di poco più di vent'anni, che gli impediscono di vivere a pieno la vita, gli consentono di sfiorarla soltanto, con tutte le conseguenze che una eccessiva rigidità interiore può comportare. Uno sfiorato della vita è anche l'amico Damiano, "orfano sfiorato" a causa di un incidente mortale in cui perse entrambi i genitori, in «una botta sola» dice la voce narrante, e in poche righe con uno stile crudo e asciutto restituisce al lettore una tragedia nella sua totalità, senza filtri. Damiano nonostante la vita l'avesse posto di fronte a innumerevoli prove difficili, aveva un segreto per Mète, essere ottimista, ed era con questo spirito che affrontava la vita e la rendeva solubile. Mète si procura dunque un altro impegno, decidendo di trascorrere la serata con l'amico. Si dirigono verso casa di Damiano e Mète osserva come la città sia sconvolta da una fretta spropositata, che avviluppa l'individuo in un vortice di cose da fare, da raggiungere, che al tempo stesso lo paralizza e lo cristallizza in un vissuto

²² VERONESI, *Gli Sfiutati*, cit., p. 96.

apparente, illusorio e vuoto. Solo a casa di Damiano si sente più tranquillo, poiché la sua vita, a Roma come altrove, è una vita di interni, di muri, di porte lontano dall'orrore e dal caos degli spazi aperti. Apparentemente Méte sembra tranquillo e per nulla turbato, tuttavia nel magma complesso della sua mente forze contrapposte si agitano; c'è dunque un Méte che ascolta Damiano, e l'altro inquieto che vuole uscire dalla gabbia della razionalità. «Quest'ultimo tuttavia riuscì, con uno sprazzo, a fare intravedere di colpo tutta la sua potenza. Méte, lasciato “incustodito” sul divano, non riuscì a fermare la sua mano, che in un lampo aveva preso il telefono e composto il numero e aveva risposto Belinda...ma lui, paralizzato, con la cornetta all'orecchio, non “spiccicò” parola». Ed è come se su quel divano vi fossero due persone racchiuse in una, in un mirabile gioco stevensoniano²³ l'autore ci rende quella che è la personalità

²³ È evidente in questo passaggio narrativo la suggestione che il Veronesi subisce dalla letteratura inglese, in questo caso si richiama alla memoria *The strange case of Dott. Jekyll and Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson. La storia di Jekyll e di Hyde segna il culmine della fascinosa indagine stevensoniana sulla scissione della personalità, di quello scandalo che, come notava G. K. Chesterton, «ci obbliga a riconoscere non tanto che sotto la pelle di un uomo ce ne sono due, quanto che due uomini sono la medesima persona [...]». «Il racconto intitolato Markheim – di un anno anteriore a Jekyll e Hyde – che del romanzo di Dostoevskij è un personalissimo condensato, rappresenta la rottura dell'integrità della persona, la scissione del bene e del male, e soprattutto di un rapporto dialogico dell'uomo con se stesso. Qui, come nelle migliori pagine sullo sdoppiamento della coscienza, Stevenson sperimenta il principio così caro al romanzo d'avventura e del mistero, secondo il quale tutto nell'uomo vive al confine del proprio contrario: la nobiltà d'animo prospera al confine con l'abiezione, l'amore ai limiti dell'odio, il bene a quelli del male [...]. Hyde è la corporeità, il desiderio, la trasgressione che Jekyll occulta e proietta in un altro da sé per istituirsi come pura ragione e incontaminata virtù [...]». Si veda A. BRILLI, *La doppia vita*, introduzione a R. LOUIS STEVENSON, *Lo*

scissa del protagonista, che oscilla tra impulso e ragione, tra *es* e *super io*. La parte più impulsiva ed irrazionale aveva composto quel numero, aveva preso la cornetta per creare l'unico filo, l'unico contatto che a Méte interessava profondamente, ma l'altro quello rigoroso l'aveva poi bloccato irrigidendolo, paralizzandolo, avviluppandolo nel silenzio ed in quella richiesta disperata «di voler vedere donne» fatta subito dopo a Damiano, «rifugiarsi tra altri volti, passare tra un grembo all'altro, per tenersi lontani dall'unico che crea tormento, era questa la soluzione?». Méte, non ne aveva la minima idea, passava da una decisione, alla simultanea negazione o pentimento della stessa, la sua stessa vulnerabilità e tristezza gli indicava la fuga e contemporaneamente era una fuga esclusivamente corporea dal momento che la mente rimaneva incatenata a quel profumo dolce di mela. Il narratore come novello Dante ci introduce nella Roma tinta di nero, tra i locali, la moltitudine e la trasgressione, un viaggio dunque attraverso l'inferno della vita notturna, con locali ambiti perché selettivi, ed i carontini, anime seppellite nella solitudine, nel viaggio perenne di portare gente da un locale all'altro, di cui tutti si servono per entrare, ma nessuno si interessa realmente alla loro amicizia, di qui la loro incessante ricerca ed inevitabile delusione, per cui il carontino conduce la folla di nottambuli verso le bolge dei dannati, e nella sua veste di traghettatore potrebbe sussurar loro: «non isperate mai veder lo cielo / i' vegno per menarvi all'altra riva / nelle tenebre eterne, in caldo e n' gelo»²⁴ ma i carontini non hanno tempo di leggere Dante, li sfianca troppo il trottar vano», ancora una nota ironica che accompagna Dante/Méte all'interno delle bolge dei dannati dov'egli però nel ruolo di Dante contemporaneo per raggiungere una qualche serenità dovrà vivere il peccato sulla propria pelle per poi risalire in superficie. Méte, si

strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde, Mondadori, Milano 1985, pp. X-XVII.

²⁴ D. ALIGHIERI, *Divina Commedia*, *Inferno*, canto III, vv. 85-87.

pente subito di essere uscito a veder donne nel bel mondo dei fannulloni, dei ricchi e degli artisti e rimpiange la sua cameretta, colma dei libri che per tutto il giorno avevano certo guaito, soli, abbandonati, bisognosi di qualche carezza della sua mano ed è mirabile come i monologhi interiori del protagonista si intreccino e si confondano in un gioco sapiente con la voce paterna del narratore. L'indomani Méte fugge nuovamente e va all'appuntamento con Bruno, il quale col volto sorridente, gli mostra un manifesto sul teatro.²⁵ E Méte ricorda di quella sera quando lui e Bruno avevano scarabocchiato il loro dettato contro la nuova dimensione corrotta del Teatro, «abolizione, chiusura, scioglimento, arresto» e rammenta se stesso, la propria tristezza per la madre morta di recente, ma anche quella irragionevole speranza, accanto a Bruno appena conosciuto, quasi un'eccitazione di rinascenza nella città eterna dove era approdato da poco. Tutto questo si era poi assopito nella sua mente, assieme all'impeto con cui era stato concepito quel manifesto, si era tutto impastato, per così dire, ed era scivolato in quella regione della memoria da cui le cose ritornano molto raramente.

Una notte, una delle tante, passata, svanita, cancellata per lui, ma non per Bruno che gli mostra il prodotto di quella notte, un manifesto stampato in bei caratteri neri, vagamente futuristi, che conferivano una certa forza all'invettiva e facevano risorgere così precisamente tutto un lungo sconclusionato ricordo. Ed ecco che i due pionieri dell'igiene del mondo,²⁶ a cavallo di una motoretta zigzagante, si dirigono verso i teatri di Roma, il Teatro Parioli, il

²⁵ VERONESI, *Gli Sffiorati*, cit., p. 127.

²⁶ «10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà, opportunistica e utilitaria. 11. Noi canteremo [...]. ». Dal *Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti, per il testo completo si veda *Teoria e invenzione futurista*, a c. di L. DE MARIA, Mondadori, Milano 1968.

Sistina, il Piccolo Eliseo, verso i laboratori per lasciare il loro atto di protesta, il loro manifesto di denuncia della morte del teatro. La stessa fattura del manifesto, quel voler sottolineare con il grassetto le parole, conferisce a quest'ultimo il dinamico e rivoluzionario ricordo dei futuristi, e ancora una volta la scrittura, le parole che assumono e materializzano lo stato d'animo di chi scrive, esse si animano e animano così le pagine del romanzo, dove l'autore lancia un suo grido rivoluzionario nei confronti di coloro che ormai hanno dimenticato il vero significato dell'arte.

Il protagonista, dunque fugge la propria interiorità, il magma complesso che lo attanaglia, e si affida all'altro, e come una spugna, assorbe la drammaticità che è sottesa nell'animo di Bruno e la fa propria, cercando inutilmente di aiutarlo, inutilmente perché sa che prima di poter aiutare l'altro deve salvare se stesso.

Rientrato a casa, si immerge nell'analisi della grafia di Belinda, «quella tonda grafia, incerta, eppure fluida, discontinua, e dritta, e a tratti storta, ascendente, discendente, pasticciata, dolce e sfumata, che aveva tanto studiato, perché era l'emblema, il campione perfetto del nuovo segno che lui aveva scoperto».

A distogliere Mète dai suoi pensieri è il dischiudersi e il richiudersi rumorosamente della porta d'ingresso, indizio che Belinda è rientrata, e l'immagine di Mète è quella di un ragazzo che la scruta dalla fessura della porta, trattenendo il respiro, immobile come una statua, cominciando ad implorare «un sonno che non sarebbe arrivato se non all'alba, dopo che ebbe ascoltato ogni fruscio e ogni rumore che provenivano dalla stanza di Belinda ...e che aveva continuato per parecchio ad immaginarseli, anche quando non ne arrivavano più».

Mète ha paura di affrontare Belinda, si cela dietro una porta, fugge, preferisce nascondersi, guardare senza essere visto. Belinda rappresenta per Mète l'oggetto del desiderio, la promessa del ritorno all'originaria completezza, a quella pienezza illusoria cui l'uomo anela tutta la vita, una sorta di Angelica dei tempi moderni, tuttavia

ella rappresenta inoltre l'inevitabile peccato, la disgregazione di tutto quel complesso di regole e sovrastrutture che il protagonista ha abilmente creato per difendersi dal mondo, da se stesso, dal proprio passato. L'atto di carpire il suo sguardo, di immaginarla è fonte di piacere e frustrazione insieme, riuscire a guardare Belinda negli occhi, entrando così nel suo spazio visivo, significherebbe entrare in relazione con lei, significherebbe perdersi irrimediabilmente.²⁷ Altro

²⁷ Secondo Lacan, l'ingresso del soggetto nell'ordine simbolico è costitutivamente caratterizzato da un senso di privazione. Lacan sostiene che il bambino, nelle sue prime relazioni umane, percepisce la madre come la continuazione di sé e quindi gode nell'illusione di autosufficienza e di pienezza. Questa relazione duale si interrompe quando il bambino sperimenta l'assenza materna come l'effetto di un comando proveniente da un terzo partito (il "significante fallico" o " metafora paterna" in termini lacaniani). La persistenza della diade in qualità di modello ideale al quale il soggetto anela ritornare, costituisce la struttura psichica sottostante che Lacan chiama Immaginario. Contemporaneamente il bambino entra in quello che Lacan chiama "lo stadio dello specchio". Questo nome riferisce al momento di autoriconoscimento e di differenziazione dall'immagine che il bambino che vede riflessa nello specchio. Il bambino riceve a un tempo l'immagine coerente del suo corpo e percepisce la stessa immagine come qualcosa di esterno e diverso rispetto a sé. Nel racconto ideale ed ipotetico di Lacan, questi due momenti simultanei dell'esperienza dello specchio danno origine ad una fondamentale scissione del soggetto. Lo stesso processo consente di riconoscere e "fare proprio" il sé come intero, autorizza questo sé unificato a possedersi solo come immagine, segno dell'io. Questa scissione si rafforza quando il linguaggio diviene lo strumento necessario al bambino per comunicare i propri bisogni e desideri [...]. L'ingresso all'interno di questo ambito caratterizzato dall'uso del segno aggrava la scissione fra l'immagine dell'io diadica, speculare, idealizzata e l'io frammentato, contraddittorio, sovradeterminato, consegnatoci dal discorso altrui. Questi tre eventi (l'interruzione della percezione della pienezza nella diade madre-figlio, la scissione nel soggetto della propria immagine, l'ingresso nel sistema segnico del linguaggio) caratterizzano l'entrata del soggetto nel Simbolico [...]. Secondo Lacan (e

incontro significativo è quello con padre Mayer, poiché oltre a rappresentare un elemento importante della storia interiore di Mète, rappresenta un punto nodale dell'intera produzione letteraria del Veronesi, poiché è in questo incontro che viene data una definizione del Caos, elemento che sottende il romanzo, ma che emblematicamente diventa imperativo di tutto un percorso che l'autore svolge all'interno dei suoi romanzi fino a saturarsi in titolo con il romanzo *Caos Calmo*.

Freud) gli esseri umani sono sempre manchevoli: cercano costantemente di ristabilire l'illusione perduta di una pienezza goduta nella relazione madre-figlio. Questo anelare ad un oggetto che sia in grado di restaurare una originaria pienezza comporta di necessità la convinzione che l'appagamento umano risieda al di là del dicibile: in Dio, nel sublime, nell'amore romantico [...] la donna è definita a partire da una prospettiva maschile: come simbolo universale della pienezza perduta e quindi della promessa di una rinnovata completezza. La donna, l'ideale, è costruita linguisticamente come una categoria assoluta: ella arriva a simboleggiare quell'Altro che è in grado di ristabilire la completezza immaginata dell'essere. Ma questo ritorno ad uno stato idilliaco precedente l'alienazione all'interno di una comunità di parlanti è impossibile [...]. All'interno di questo schema, lo sguardo, l'atto di guardare l'oggetto desiderato e la sensazione di essere proiettati nel teatro visivo altrui, è uno spazio nel quale la relazione speculare permette al soggetto di costituire il proprio senso dell'esserci. Il soggetto che guarda entra in una relazione dialettica nella quale annulla l'alterità dell'altro e assorbe l'altro dentro di sé, ponendo così le basi per l'agognato "ritorno" alla pienezza. Questa pienezza, tuttavia, è anche basata sulla percezione che il soggetto ha di sé all'interno del campo visivo dell'altro: il senso dell'essere visti. Si veda *Quell'inafferrabile oggetto del desiderio: Angelica nell'Orlando Furioso*, in D. SHEMEK, *Dame erranti*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2003, pp. 83-85; per un approfondimento cfr. J. LACAN, *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*. Seminario vol. 11, Einaudi, Torino 1979; in particolare: *Il soggetto e l'altro (I): l'alienazione*, pp. 207-219; *Lo sguardo come oggetto*, pp. 67-121.

I due discutono di grafologia e precisamente della scoperta di Méte. Il sacerdote mette in evidenza che la prassi generale avrebbe voluto che partendo dal concetto si giungesse alle varie manifestazioni particolari, mentre invece Méte aveva fatto l'esatto contrario, aveva scoperto il segno senza sapere bene a cosa questo corrispondesse. Ma Méte afferma di saperlo, si tratta di un concetto recente e proprio per questo aveva dovuto coniare un nuovo termine per definirlo ovvero la «schiumevolezza», un segno presente solo nelle grafie dei ragazzi al di sotto dei vent'anni, o appena più grandi:

Il concetto c'è, eccome se c'è, ed è lo stesso che i matematici stanno studiando assieme ai fisici ed ai meteorologi, per penetrare i misteri del CAOS. Il concetto dei sistemi non lineari, quelli che non trovano mai uno stato di quiete, o stazionario, e si ripetono sì ma mai in modo del tutto eguale... solo oggi la scienza si è messa a studiare il CAOS, ha incominciato ad intuire che non si tratta di una semplice eccezione alle regole comprensibili, ma di una REGOLA SUPERIORE, che le nostre approssimazioni non sono in grado di spiegare. Si può entrare nell'uomo, nel suo intimo modo di essere, spiegando quell'affogare continuamente nell'attimo presente, quello spasmodico affidarsi all'impulso di un istante fino a farsi contenere tutto...fino a non essere più nulla di comprensibile [...] secondo il volere della nostra sciagurata civiltà occidentale, da quando sappiamo tutti che ogni istante potrebbe anche essere, teoricamente, l'ultimo...alcune persone schiumano, cambiano forma in continuazione.²⁸

Le argomentazioni di Méte non convincono inizialmente padre Mayer il quale ritiene che «il caos è il caos ed è difficile studiarlo senza sprofondarci dentro», ma Méte mette in evidenza che in quelle grafie, dove vi sono segni del tutto opposti, abbandonati e ripresi, come fosse bastato un pensiero nuovo, un rumore a modificare tutta una personalità, «deve esserci una regola, una struttura che governa

²⁸ VERONESI, *Gli Sfiati*, cit., pp. 153-154.

quel disordine». Attraverso lo studio della grafia emerge tutta una realtà oggettiva che pervade l'uomo contemporaneo, quel vortice, che lo attanaglia e lo costringe ad un continuo turbinio, che appare essere guidato da una regola superiore, che potrebbe essere proprio il caos. Si è visto come Méte presenta alcune caratteristiche in comune con Zeno, che non si fermano al solo rapporto padre-figlio, ma si situano all'interno stesso della logica sottesa alla narrazione. L'inettitudine che caratterizza i personaggi sveviani non si connota come una condanna ad una irrimediabile inadattabilità al reale e quindi alla debolezza e alla sconfitta, ma l'inetto, secondo Svevo, è un "abbozzo", un essere in divenire, che ha ancora la possibilità di evolversi verso altre forme proprio grazie alla sua forma ancora indistinta, mentre gli individui "normali", non sono capaci di evolversi poiché si sono cristallizzati nella loro forma definitiva. Una forma definitiva che viene a essere considerata una maschera, una trappola del quotidiano. L'uomo si vede vivere, si esamina all'esterno, come sdoppiato, nel compiere gli atti abituali che gli impone la maschera, la sua parte considerata come un carcere in cui l'individuo si dibatte. Ora Méte si pone sullo stesso sentiero dei personaggi pirandelliani, che vivono questa realtà, ma diversamente dal protagonista di *E due!* oppure la protagonista de *Il Ventaglinio*, Méte è un personaggio a "tutto tondo", è una persona, un ragazzo che si sta formando, non si è cristallizzato in una forma, né diviene vittima di questa, tuttavia per poter uscire dall'inettitudine e dalla nevrosi che lo accompagnano, da questa condizione schiumevole, per raggiungere un equilibrio dovrà fumare l'ultima sigaretta, tradire la moglie per amarla di più, come sosteneva Zeno, dovrà...o meglio non troverà altro modo per uscirne, che soddisfare l'abominevole desiderio di giacere con la sorellastra, di vivere il peccato sulla propria pelle, per poterlo espiare forse, definitivamente dall'anima.

Il primo capitolo ci introduce nella realtà familiare di Méte, questo secondo capitolo rappresenta una totale immersione nella

realtà metropolitana e degradata di Roma, della Roma notturna, di quello straniamento vissuto da Méte quella sorta di paralisi regressiva che gli impedisce qualsiasi azione se non la fuga, fino alla decisione finale di stare accanto a Belinda, dal momento che non si poteva più scappare, di quella schiumevolezza che diventa un criterio importante non solo per leggere questo romanzo, ma l'intera produzione letteraria del Veronesi. Proprio la conclusione del secondo capitolo si situa come emblematico *exordium* degli eventi che seguiranno, e in linea con gli eventi stessi, carica di significato, è la frase posta all'*incipit* del capitolo terzo, «il turbine dei pensieri e delle fantasie che di giorno brulicano nella mente, di notte si acuiscono, sino ad abbrutire l'anima, il corpo e tutte le loro facoltà».

Méte, dunque, ritorna a casa e per la prima volta incontra Belinda, la vede spettinata ed assonnata, non la vede da una fessura, oppure nascosto dietro la porta, ma lei è lì di fronte a lui, entra nella sua stanza e lo bacia «non tanto di mela, adesso, o di hascisc, quanto piuttosto un torpido infuso di aromi notturni, di carne ben riposata, di sonno, di osmotico contraccambio tra pelle e fibre di lenzuola» poi, il torpore del mattino viene interrotto dall'arrivo dei filippini, che la domenica avevano il permesso di pranzare a casa di Méte e di stare insieme.

Come i due protagonisti di *Per dove parte questo treno allegro* – primo romanzo di Veronesi – non riescono a prendersi la mano per uscire insieme da una comune condizione di estraneità, così i personaggi de *Gli Sfiutati* non conoscono la vera amicizia, né le sue fondamenta: la confidenza e la solidarietà. La mancata coralità intrappola e condanna queste figure alla solitudine perché da sole devono conquistare la stabilità ed abbandonare la condizione schiumevole. Nel cuore di questo arido deserto sopravvive un'inaspettata oasi in cui l'unione fa la forza: la piccola comunità di filippini con a capo i due domestici di famiglia, Dani e Mila. La domenica tutti si radunano a casa di Méte riscaldando l'asettico ambiente e regalando una serenità benefica e ritemprante che,

insospettabilmente, anche Belinda percepisce estasiata: «C'era un amore, adesso, in quello sguardo, che era raro vedere sorgere in qualcuno dal nulla, per gente sconosciuta, da un momento all'altro così tenero ed incosciente».²⁹

Inizia ora materialmente, quella che era stata la lacerazione interiore di Méte, egli vive l'esperienza totale di ciò che aveva denigrato, giudicato perché protetto dal suo moralismo e dai suoi libri; rimasti soli, Belinda è in camera di Méte, lui inchiodato al tavolino, aveva fatto una mediocre interpretazione dello studioso, ma in realtà l'aveva guardata con tutta l'anima, un'anima che sentiva ormai perduta per quel su e giù di dolci rotondità, di spalle, di fianchi, di malleoli, di lentiggini, sparse pigramente sul suo letto. «“A te piace fumare?” – domandò Belinda – “ho dell'erba buonissima...”». Ignoto a se stesso. Méte si mise ad attendere la propria risposta. Non aveva idea di cosa avrebbe potuto uscirgli dalla bocca, ed era esattamente questo che intendeva, pensando di essere entrato in un tempo sconosciuto, disseminato di prime volte come un'adolescenza. “Sì” fu la risposta.» E Belinda inizia a preparare il materiale, mentre Méte la guarda come se stesse confezionando un'opera d'arte, totalmente smaterializzato e privo del buon senso. E come Eva porse la mela ad Adamo, Belinda gli porse lo spinello «...e ora pensò Méte, cosa farò? Andrò davvero lì, sul letto, accanto a lei? Mi drogherò? Rinuncerò anche a quest'ultima lucidità che mi rimane?» Ed ecco che le parole iniziali, quelle ad apertura del capitolo, trovano tutta la loro pregnanza; l'eccessivo rigore mostrato da Méte, quel suo proteggersi dal mondo che in realtà l'aveva deluso e scalfito, gli aveva dato l'illusione di poter vivere nella totale incolumità, lontano dai dannati e dalle bolge della Roma notturna, eppure proprio l'eccessivo moralismo gli aveva precluso un'idea semplice e gioiosa dei piccoli piaceri della vita, ammantati invece, di

²⁹ S. MELI, *Esistenze abusive nei romanzi di Sandro Veronesi*, in *L'Ultima Letteratura Italiana*, cit., pp. 144-145.

negatività e di orrore, tale meccanismo l'aveva condotto in una situazione effettivamente immorale, l'amore, la passione per la sorellastra, anche Méte dunque si ritrova in una selva oscura soltanto che questo Dante contemporaneo deve necessariamente sperimentare il male, vivere gli inferi, per poi risalire e ritrovare il giusto sentiero, anche perché nel suo viaggio verso la vita adulta, è solo... nessun Virgilio lo accompagna:

Quando la droga cominciò a fare effetto [...] ma di leggero c'era poco in ciò che quella marijuana produsse su Méte: si trattava di leggerezza, sì, ma di una leggerezza che addosso a lui, con tutte le conseguenze che si portava dietro, diventava qualcosa di estremamente pesante. Una trasfigurazione vera e propria, la scoperta improvvisa di una vita differente, senza austerità, e la prova tangibile, se mai ce n'era bisogno, di quello che del resto Méte aveva già imparato con la grafologia: un individuo è quello che è, indipendentemente da ciò che decide di fare della propria vita. Così, quel che era in Méte fin dalla nascita, e che la sua severa educazione aveva biecamente distillato, quella leggerezza, per l'appunto, che evidentemente suo padre gli aveva inoculato nei cromosomi, poteva essere anche stata bandita dalla sua vita cosciente, ma rimaneva intera e intatta dentro di lui, nel profondo della sua anima. Si sentì splendido e già questo non gli era mai successo, ma di uno splendore che gli era impossibile immaginarsi, in quella austera abitudine che era la sua vita: uno splendore vuoto [...]. La sua leggerezza si liberò, e con essa tutto ciò che egli era evidentemente in grado di fare, anche se nella sua vita aveva sempre evitato di farlo, e tutto questo era già un grande sollievo per Méte. Ma scoprì un'altra cosa, ancora più importante, e sorprendente, che lo rese felice: in quella leggerezza la sua passione insana per Belinda, anziché aumentare, sfrenarsi e spingerlo a commettere qualcosa di abominevole, si placava, rientrava misteriosamente entro i confini di un tenero affetto fraterno, nient'affatto torbido o inesprimibile. Sì, colpo di scena, sotto l'effetto della marijuana Méte si sentì finalmente normale di fronte a lei... per la prima volta quella ragazza bionda che ora aveva vicino, per come lui si

comportava, per come la vedeva e la toccava, poteva benissimo essere, anzi, era sua sorella. Non che avesse cessato di colpo di vedere la sua bellezza, al contrario: ma quella stessa bellezza che prima lo torturava invocandogli di essere posseduta, ora lo inorgogлива, perché semplicemente si accorse di possederla già; e quello stesso sangue che tante volte aveva maledetto per il suo scorrere nelle vene di entrambi, adesso invece, lo benediceva; l'idea che Belinda avesse un fidanzato, che solo qualche ora prima l'aveva trafitto come una freccia di Maya, ora lo commuoveva, e non gli dava alcun dolore, perché Belinda poteva avere tutti i fidanzati che voleva, poteva cambiarli, moltiplicarli, accumularli, ma per tutta la vita avrebbe avuto un solo fratello, lui. Proprio quando smetteva di tormentarsi per averla, Méte si accorgeva che non avrebbe mai potuto perderla...³⁰

Méte, sotto l'effetto della droga, riesce a stare accanto a Belinda senza desiderarla ossessivamente. Il rapporto incestuoso che si crea tra Méte e Belinda pone le sue radici non solo nell'educazione rigida di Méte, ma attraverso gli studi della psicanalisi si apprende, infatti, che la prima scelta dell'oggetto sessuale da parte del bambino è già di per sé incestuosa: s'indirizza su oggetti rigorosamente proibiti, come la madre e la sorella, tuttavia in un soggetto normale rappresenta uno stadio momentaneo destinato ad evolversi in una «dinamica positiva» dei rapporti familiari. Il nevrotico invece presenta regolarmente un tratto di infantilismo psichico: o non è stato in grado di liberarsi dalle situazioni psicosessuali infantili, oppure è tornato a questa fase (inibizione dello sviluppo, nel primo caso, e regressione nel secondo), nella sua vita psichica inconscia perciò le fissazioni incestuose della libido svolgono sempre – o tornano a svolgere – un ruolo determinante; si considera, dunque, il rapporto con i genitori, dominato dal desiderio dell'incesto, come il

³⁰ VERONESI, *Gli Sfiutati*, cit., pp. 185-191.

complesso nucleare della nevrosi³¹, le fantasie di Méte dunque testimoniano una complessità all'origine e una forma di nevrosi:

³¹«Nel perfezionamento ulteriore del sistema delle classi matrimoniali appare una tendenza ad andare oltre alla prevenzione dell'incesto naturale e dell'incesto di gruppo e a vietare matrimoni tra i parenti di gruppi più distanti, analogamente a quanto ha fatto la Chiesa cattolica allargando le proibizioni già esistenti per il matrimonio tra fratello e sorella, in vigore da tempi immemorabili, al matrimonio tra cugini e persino al matrimonio tra gradi di parentela spirituale. [...]. Basterà al nostro fine accennare alla grande cura che gli australiani, come anche i popoli selvaggi, pongono nell'evitare l'incesto. Dobbiamo dire che, nei riguardi dell'incesto, questi selvaggi sono perfino più sensibili di noi. Probabilmente la tentazione è più forte per loro, cosicché hanno bisogno di una più adeguata protezione per difendersene. L'orrore dell'incesto proprio di questi popoli non si accontenta di erigere le istituzioni che abbiamo descritto e che ci sembrano principalmente dirette contro l'incesto del gruppo. Dobbiamo aggiungere una serie di "costumi" che proteggono i rapporti individuali di parenti prossimi intesi nel nostro senso, costumi che sono osservati con severità quasi religiosa e il cui scopo non può praticamente apparirci dubbio. Questi costumi o divieti tradizionali consistono nell' evitare certe persone. La loro diffusione si estende ben oltre le popolazioni totemistiche australiane. [...]. In Melanesia questi divieti limitativi sono diretti contro i rapporti del fanciullo con la madre e le sorelle. Sull'isola Lepers per esempio il giovinetto, raggiunta una certa età, abbandona la casa materna e si trasferisce nella "casa dell'associazione" (club-house), dove dormirà e prenderà i suoi pasti regolarmente. Naturalmente può fare visita in casa sua per chiedere del cibo; ma se una sorella è in casa, egli deve andarsene prima di aver mangiato, se le sorelle sono assenti, può sedersi in prossimità della porta per mangiare [...] questo evitare la sorella, che ha inizio con la cerimonia della pubertà, viene mantenuto per tutta la vita. [...]. Costumi analoghi regnano nella Nuova Caledonia. Quando fratello e sorella si incontrano, la donna fugge nella boscaglia e il maschio tira dritto senza volgere il capo. Nella penisola Gazzella, nella Nuova Britannia, una sorella non può più, a partire dal momento del suo matrimonio, parlare col fratello, non ne pronuncia più neppure il nome, ma lo designa con una

Salterà immediatamente agli occhi, adesso, che il significato di questa scoperta era assai pesante: quel che di morboso che aveva sempre provato per lei fin da quando l'aveva vista per la prima volta in carne e ossa, undicenne, china in piena estate su un libro, perché già in prima media era stata bocciata, tutto quel forsennato desiderarla, allora, si annidava proprio nella sua cristiana educazione, nella sua cultura rigorosa, nella sua vita controllata da regole morali, poiché quando il suo intimo essere splendeva nei fumi di un'erba e il controllo cadeva, quello stesso desiderio si spegneva, e Mète trovava dentro di sé finalmente un sentimento nobile da offrirle.³²

Per la prima volta si può parlare di fratello e sorella: drogati persi, è vero, appiccicosi di cocco e responsabili del notevole disordine sceso su tutta la casa, ma splendidi, ed entrambi innocenti. Tuttavia per Mète quello stato di pseudo beatitudine in cui credeva essere entrato e guarito termina al suo risveglio perché all'alba non c'era più leggerezza dentro di lui. C'era però l'altro Mète, quello che

circonlocuzione. [...] questo orrore è un tratto squisitamente infantile, e costituisce un'analogia evidentissima con la vita psichica del nevrotico. La psicanalisi ci ha insegnato che la prima scelta dell'oggetto sessuale da parte del bambino è incestuosa, s'indirizza su oggetti rigorosamente proibiti, la madre e la sorella; e ci ha permesso anche di conoscere per quali strade l'adulto si libera dall'attrazione dell'incesto. Il nevrotico invece ci rappresenta regolarmente un tratto di infantilismo psichico: o non è stato in grado di liberarsi dalle situazioni psicosessuali infantili, oppure è tornato a questa fase (inibizione dello sviluppo, nel primo caso, e regressione nel secondo). Nella sua vita psichica inconscia perciò le fissazioni incestuose della libido svolgono sempre – o tornano a svolgere – un ruolo determinante. Siamo giunti a considerare il rapporto con i genitori, dominato dal desiderio dell'incesto, come il complesso nucleare della nevrosi.». Per un approfondimento si veda *L'orrore dell'incesto, Totem e Tabù*, cit., pp. 39-48.

³² VERONESI, *Gli Sfiati*, cit., pp. 191-192.

sapeva solo studiare, giudicare e tormentarsi nelle passioni contro natura: «fu quel Méte che mestamente si spogliò, e sotto le coperte provò freddo, vergogna e rimorso».

Il personaggio che viene introdotto, nuovamente via telefono, dal narratore ha un suo perché nello sviluppo narrativo, dove al tempo stesso, realtà e scrittura si fondono. Il personaggio in questione, a fatica riconosciuto da Méte, sbronzato di pensieri, è Maria Grazia, una delle tre donne, che aveva conosciuto al matrimonio, a cui aveva promesso l'esame grafologico solo per distrarsi da Belinda, ma si era completamente dimenticato. Terminata la telefonata, Méte per risalire a quale delle tre donne fosse, analizza le grafie:³³ ne scaturisce un'analisi totale che va dall'aspetto estetico, a quello interiore e comportamentale. Una scrittura può dire tutto questo? Il narratore crede alla grafologia oppure la irride? Il narratore ci introduce nel mondo della grafologia, parlandone spesso nel romanzo: difatti, quando ci presenta il protagonista ce lo descrive intento a svolgere di «una strana pratica... perché è probabile che Méte sia il solo individuo, in questo preciso momento, in tutta Italia, a esercitare la scienza chiamata grafologia», al ricevimento, quando Méte parla del suo segno con padre Mayer e in tante altre occasioni. Sono scritture, dunque, quelle che popolano il romanzo, la maggior parte analizzate dal protagonista, che si trova, com'egli sostiene, nella scomoda posizione di sapere molto di più della persona di cui ha analizzato la scrittura, di quello che può fare per aiutarla. Il narratore la definisce una «strana pratica», anche perché gli anni in cui viene scritto il romanzo, non sono molto lontani dalle prime indagini morettiane riguardo la scrittura, siamo negli anni in cui la grafologia è ancora investita da un profondo dibattito ideologico, se abbia o meno un fondamento scientifico – razionale, o sia assimilabile alle pratiche magiche. Nel corso degli ultimi decenni si è assistito al cammino faticoso compiuto dalla grafologia per entrare

³³ Ivi, pp. 196-199.

a far parte delle scienze sperimentali. I dubbi che ancora permangono non riguardano più la sua appartenenza o meno al mondo della magia o la sua natura di arte divinatoria, ma si riferiscono piuttosto alla sua condizione di scienza a tutti gli effetti. La scrittura può aiutare a individuare il potenziale che ogni individuo possiede. Occuparsi di grafologia significa «conoscere se stessi», prima ancora che intervenire sugli altri.³⁴ L'autore dimostra di avere una buona conoscenza di questa pratica, il che mette in evidenza, non soltanto l'interesse verso quest'ultima, ma anche il fascino subito e la propensione a valutare tale attitudine del personaggio, come una vera e propria scienza, basti pensare agli strumenti usati da Méte, per non parlare della precisione e dei dettagli di cui il lettore viene informato, riguardo le scritture che popolano il romanzo, ...dettagli, sì, che a volte superano la pratica grafologica, poiché Méte va oltre il carattere e la psicologia della persona, ma che hanno tutto il gusto di una fervida immaginazione e *curiositas*, che nutrono la penna dello scrittore. L'autore dunque si pone già in quegli anni come seguace non solo del padre francescano Girolamo Moretti, ma anche delle scuole inglesi, tedesche, e svizzere, (R. Saudek, *Psicologia della scrittura*, 1982; L. Klages, *Valore e limiti della grafopsicologia*, 1964, *La scrittura e il carattere*, 1972), che individuarono una connessione tra la grafia e la psicologia.

Méte, dunque, si è inabissato completamente nella scrittura di quella donna sconosciuta, immergendosi in quelle che sono le sue ansie, paure, aspirazioni e problematiche.

Ritornata Belinda da scuola tutto il resto perde il proprio significato, dinanzi a lei Méte si sente «deposseduto, perso, estraneo e se stesso, annichilito da una forza invincibile». Méte riesce a fare

³⁴ E. CROTTI, A. MAGNI, *Grafologia. L'analisi della scrittura, un metodo per conoscere più a fondo se stessi e gli altri*, Red Edizioni, Milano 2004, pp. 9-10, 139.

delle domande a Belinda, anche sul ragazzo con cui esce e apprende che si tratta di Roberto, detto Dinamo, ed è proprio lui che interrompe quel momento di colloquio tanto bramato da Mète, tuttavia accade qualcosa che risulta imprevedibile per lo stesso Mète, si ritrova a salvare Dinamo da due poliziotti, che l'avrebbero certamente arrestato, scapicollando giù per le strade e ripetendo dentro di sé: «perché? Perché? Perché un piccolo sconosciuto spacciatore, che si balocca da tre anni la creatura che io amo, e per di più facendone una drogata, perché non può essere arrestato come si merita senza che questo debba succedere per colpa mia? Perché devo correre così, più forte, presto, io, per lui, e se non farò in tempo, se non lo salverò, perché ne dovrò provare rimorso, io, perché?».

Mirabilmente il narratore ci immerge nelle fibre e nella mente del suo personaggio e ci restituisce le ansie, i timori, le angosce che lo attanagliano, come questa strana preoccupazione di salvare Dinamo da un arresto sicuro, dove si evince tutta l'indole positiva del protagonista, ma anche il continuo senso di colpa e il rimorso che lo accompagnano. Salvare Dinamo dalla polizia vuol dire da una parte salvare il suo senso di colpa, dovuto al fatto che egli proverebbe piacere se fosse arrestato, dall'altro un illusorio salvataggio di se stesso da Belinda, lasciando in circolazione il suo «rivale». Mète in questo caso non riesce ad essere indifferente, Mète si costituisce come soggetto, seppur inconsapevole, ma pur soggetto di un'azione, salvare uno sconosciuto, sebbene colpevole, dalla polizia, perché legato a Belinda. Mète porta lontano Dinamo, successivamente si ritrova con lui e Belinda al cimitero presso la tomba di Anura detto Cali, il miglior amico di Dinamo, chitarrista del suo gruppo, dove Dinamo aveva coltivato le piantine di droga. Mète, in quel posto prova pena, dolore, un sordo dolore che lo riconduce al pensiero della madre e infine, anche imbarazzo, perché conoscendo se stesso, se fosse stato sorpreso dal guardiano in quella situazione non avrebbe speso una parola per spiegare che lui non c'entrava. Perché

l'esserne testimone, in questo caso, e non riuscire a strapparvi via Belinda, era già entrarci... Finito il giardinaggio, i tre tornano lentamente in città. Méte, torna a casa, ha fame di pace e tranquillità e s'addormenta:

Ahi, Méte, nulla dura con Belinda vicino, nulla dura, nemmeno la pace sconsolata della resa... [...] La calda, saggia rassegnazione che gli era parsa avere il giorno prima, era svanita via, e ora tu desideri di nuovo, desideri, desideri. Vorresti allungare le mani su di lei...hai già dimenticato l'incommensurabile distanza che la separa dal tuo pazzo sogno saraceno. Perché nulla dura accanto a lei, tutto galleggia, scompare e ricompare come schiuma, davvero, e quel giardino che ieri ti era precluso, perché è così, ti è precluso, ora invece ti sembra pazzamente, assurdamente accessibile. Ahi, Méte, la velocità, questa endemica afflizione, la fretta, l'urgenza, allora ti hanno contagiato, hanno mutilato la tua anima e ti hanno scoperchiato il cervello, lasciandolo esposto all'intemperie degli istanti. Tutto il contrario di quello che ti hanno insegnato, con le parole di Giobbe, "Guarda egli si beve un fiume e non si dà fretta" perché nulla dura, ahimé, come invece durano le parole nei volumi, la Bibbia, la medicina, la filosofia, e tutte le libresche menzogne che ti hanno rovinato. A che serve, allora, il sapere, se lei è lì, sotto i tuoi occhi, e ha bisogno, ma tu non sai far altro che adorarla, in quel vuoto che le è stato allestito intorno e che tu dovresti riempire invece di adorare anche quello?...quanto ti rende inutile, inetto...non lasciarti investire dal vento che si sprigiona attorno a lei...ha bisogno di qualcosa, ma non del tuo silenzio belluino. Non adorarla, Méte, non desiderarla, parlane.³⁵

Ed è un flusso di parole quelle che la voce del narratore, che irrompe nella storia, riversa nella mente del suo protagonista, una sorta di voce della coscienza, che vorrebbe scuoterlo da quel torpore, impedirgli di essere vittima e carnefice, di salvarsi e salvare. È un

³⁵ VERONESI, *Gli sfiorati*, cit., pp. 220-222.

grido disperato, forse l'ultimo baluardo dell'integrità di Méte, che si sgretola come le briciole, che sgorgano a fiumi dalle mani di Belinda.

Quella ragazza, evanescente, incorporea, nella sua stessa essenza schiumevole, aveva dentro di sé un grido lacerante, un bisogno d'aiuto, un peso martellante, che credeva si alleggerisse tra le nuvole della droga, inizialmente non voleva dire a Méte cosa la preoccupasse tanto, talmente da essere evidente persino sotto l'effetto del fumo, poi gli rivelò che si trattava del malocchio, che per fare una fattura a Dinamo, i suoi nemici avevano usato una foto, corredata di un anello di ferro, una ciocca di capelli ed una lucertola impiccata, infilata nel tergitristallo, in cui erano insieme e così era stata colpita anche lei. Méte rimase rigido, stupefatto, le disse che si era trattato di uno scherzo, ma Belinda gli elencò una serie di sciagure che erano capitate, a lei e alla famiglia di Dinamo, proprio l'indomani di quel disgustoso ritrovamento.

Il personaggio, sotto l'effetto della droga, si confessa per la prima volta e riesce a raccontare la sua storia, a vivere in maniera meno dolorosa quel passato che lo ha cristallizzato in quel presente e gli impedisce di essere altro, di uscire dal bozzolo. Méte racconta che al principio di tutto c'è la storia di sua madre, nata dal matrimonio felice della nonna che si era innamorata del fratello di suo padre. I due ragazzi, anche se erano zio e nipote, non c'era molta differenza d'età, fuggirono a San Marino per sposarsi, un matrimonio d'amore, da cui nacque la madre, malata di polmoni.³⁶ Il nostro protagonista ricorda vividamente quella storia d'amore, come se da bambino fosse stato lì con i suoi nonni, che nella sua mente erano diventati, anche se il loro era un rapporto non accettato a livello etico, simbolo di un amore felice, di un'unità; quella unità che i suoi genitori non avevano avuto e Méte racconta anche la storia dei suoi genitori e di uno zio della madre di nome Erméte, che aveva

³⁶ Ivi, pp. 227-236.

fondato la grafologia e non aveva accettato il matrimonio dei suoi genitori, perché grazie alla grafologia aveva capito di che pasta era fatto il padre. I genitori di Méte si separano quando lui aveva cinque anni e l'anno seguente viene inaugurato l'Istituto di Grafologia dedicato allo zio di Méte, che nel testamento aveva dichiarato la nipote erede dei diritti di tutta la sua opera. Fu Méte a tagliare il nastro tricolore con le forbici, davanti al sindaco; per lui quello fu il vero principio di tutto:

il momento in cui non sarei stato come tutti gli altri, mai... Oh, io avrei voluto esserlo, tutti vogliamo essere normali, e da bambini non ci vorremmo mai distinguere da nessuno, perché ogni differenza è una vergogna...Ma mia madre era una sacerdotessa, ormai, e aveva votato la sua vita a una saggezza scellerata, che è dura come la roccia, Beli, dura come la roccia...Oh, io l'adoravo, ma, vedi, per lei non sono mai stato solamente un figlio, sono stato un voto: d'uno sbaglio che aveva fatto inseguendo il piacere, le ero rimasto solo io, e su di me lei ha fondato un suo folle, folle disegno di redenzione...Ecco perché mi sono trovato davanti una vita già tutta disegnata in partenza, la mia vita aveva uno scopo preciso, stabilito già col mio tagliare quel nastro, col nome che porto, o prima ancora, chissà, forse davvero con la fuga felice dei miei nonni maledetti... Ecco perché la mia educazione nei collegi, la predestinazione alla grafologia, le scuole religiose...ma prima persino il seminario...Sì, Beli, sono stato un anno in seminario, e non per forza,ero davvero convinto di voler diventare sacerdote... Poi, però, ho avuto una tremenda rivelazione, tutta in una volta, così semplice e spietata: io non credevo, non credo, non ho nessuna Fede...io odio Gesù, per la maledizione che ha seminato sulla terra del sacrificio, insensato e santo, un sacrificio che deve essere implorato come una grazia e che diventa una ragione di vita capace di schiacciare tutte le altre...Ma ormai era tardi, perché non avevo che quello, e di colpo non avevo più nemmeno quello...io volevo solo giovare agli altri, ma per riuscirci mi veniva insegnato a mortificare me stesso, e non riuscendoci, Belinda, ho capito all'improvviso che avrei danneggiato tutto quello che amavo...S'interruppe. Che dire, di

queste parole che andava pronunciando? Che non era in sé, per via della marijuana, che non contavano? Bisognava crederci? Oppure credere alla saggia regola per la quale quando un uomo parla di se stesso, in qualunque condizione lo faccia, mente, mente sempre, magari poco ma mente?³⁷

Ed apprendiamo alla fine di un paragrafo intitolato *Una storia che va raccontata dal principio...* il nome della madre e del padre di Méte, Maria e Romano, la loro storia e quella dei genitori di Maria; il personaggio si offre al lettore, offre una fetta di sé, della sua storia, una storia che appare quasi una trilogia delle tragedie euripidee, dove la colpa risiede all'origine, una colpa atavica, ancestrale, che inevitabilmente si ripercuote sulle generazioni future.

Il rapporto conflittuale di Méte con la religione, mette in evidenza in realtà quello dello stesso autore, conflitto interiore, intenso e profondo, che emerge anche dalle pagine di *Venite venite B-52*, dove in una delle finestre narrative in cui il narratore si dedica e si rivolge al suo lettore, quasi appartandosi per avere un colloquio diretto con esso, rende manifesto il suo essere ateo.³⁸

Nuovamente vediamo il nostro protagonista per le strade romane caotiche ed indifferenti, tra quel grumo di gentarella che si muove in preda ad una fretta spropositata. Méte deve incontrare l'amico Bruno, che lo conduce stranamente in un negozio di abiti, aveva avuto una proposta dalla Rai «un programma di quiz da condurre per tre mesi, “io ho solo da fare il buffone. Sessanta puntate, trenta milioni – disse Bruno, “Trenta denari” Méte udì se stesso dire... “Giusto” – ammise Bruno – “Mi sono venduto”». Méte, di fronte all'amico rimane duro e senza misericordia, «eppure, in quel momento, la loro amicizia poteva ancora essere salvata: bastava che Méte si fosse deciso a sorridere, a dire hai fatto bene, e Bruno si sarebbe rinfacciato da solo il proprio tradimento, Méte allora

³⁷ Ivi, pp. 233-234.

³⁸ SANDRO VERONESI, *Venite venite B-52*, Bompiani, Milano 2007, p. 278.

L'avrebbe consolato, dicendogli che il mondo andava così e non poteva fare altrimenti. Ma era un brutto periodo, per Méte, l'abbiamo visto: esagerava tutto, aveva completamente perso di vista la stellina del buon senso, i suoi nervi erano logori e vi era in lui un disgraziato bisogno di vergogne, d'infamie altrui, nelle quali celare le proprie, che si sentiva addosso e gli incendiavano il cuore. Méte ricordò di quella volta in cui Bruno litigò con un manipolo di celebrità televisive, che lo avevano insultato fuori da un locale notturno, e aveva maledetto loro e la televisione...e Méte riutilizzò quelle stesse parole, scagliandole con freddezza contro l'amico...si sentiva tradito a morte da un fratello, si sentiva l'unico essere puro rimasto sulla terra...Abbandonò davvero l'amico nel baratro di quella maledizione che si era fabbricato con le sue stesse mani, e se ne stava andando, senza nessuna pietà, con la speranza addirittura d'essere colpito alle spalle dal gigante, scaraventato per terra, insomma di diventare una vittima».

Méte si sente cattivo nel suo atteggiamento con Bruno, e nello stesso tempo sollevato, il fatto che l'amico abbia corrotto la sua integrità morale, accettando ciò che professava disprezzare, attacca Méte su più fronti: in primo luogo l'eccessivo rigore, che proviene dalla sua educazione, una *forma mentis* che lo conduce più alla condanna, che alla comprensione e al perdono, ma che nasce dal fatto che egli non riesce a perdonare se stesso. Il disprezzo per la debolezza altrui, in realtà è una forma di reazione psichica, che sottende il disprezzo per la propria debolezza, che viene proiettata sugli altri. Il sollievo, che il personaggio dice di provare in quel momento, è soltanto un altro scudo psichico, l'aggressività nei confronti di Bruno è uno dei meccanismi di autodifesa di un «io» che si sente colpevole. Il sentimento di colpa profondo provoca delle ossessioni, delle manie da controllare, esso produce comportamenti

diversi e inseguito al sentimento di colpa viene l'angoscia,³⁹ e un uomo colpevole ed angosciato é Méte, anche se non vuole ammettere di esserlo, non vuole diventare consapevole, anche se quello sarebbe l'unico modo per iniziare un percorso di guarigione. La prima domanda che si pone una persona, che compie suo malgrado certe azioni è: perché? Una persona che soffre di nevrosi si chiede continuamente con angoscia o con rabbia: «Ma perché faccio questo o quest'altro? Cos'è che mi spinge a compiere questa o quella azione che giudico assurda o repressibile? Perché ho questa idea fissa, questa fobia... perché questa ossessione ha monopolizzato le mie azioni e i miei pensieri?...»⁴⁰ Così è per Méte, il desiderio incestuoso verso Belinda, ha completamente annullato la sua vita razionale, il suo percorso. L'eccessivo rigore della sua morale gli ha fatto incontrare la completa irrazionalità, da cui è inevitabilmente

³⁹ «L'angoscia e il sentimento di colpa sono fratelli gemelli. Essi sono inestricabilmente legati. Sono sempre presenti quando c'è una nevrosi. [...]. Molto spesso, il sentimento di colpa è profondamente inconscio.» Per un approfondimento si veda P. DACO, *L'uomo colpevole e l'uomo angosciato*, in *Che cos'è la psicanalisi. La scienza che ha rivelato l'uomo a se stesso*, Rizzoli, Bergamo 2000, pp. 332-352.

⁴⁰ «Tutto questo significa: In me c'è un meccanismo nascosto che vorrei scoprire. In me si trova un nemico misterioso che mi impedisce di essere libero. Vorrei che questo nemico si mostrasse alla luce, per poterlo conoscere e combattere. La risposta a questo Perché, è la consapevolezza. [...]. La salute psichica è raggiunta al momento in cui l'uomo può lavorare e amare senza paura, senza alcun meccanismo di protezione contro la paura. [...]. È evidente che certe inconsapevolezze producono dell'angoscia. Durante l'analisi il paziente viene messo a confronto con problemi passati, "dimenticati", o rimossi. Sentirà risalire alla superficie vecchi risentimenti e segreti dolorosi profondamente sepolti nella memoria che riguardano le persone che più gli sono vicine: il padre, la madre, un fratello, una sorella... sentimenti che sono stati repressi per anni.» Per un approfondimento si veda P. DACO, *La consapevolezza*, in *Che cos'è la psicanalisi. La scienza che ha rivelato l'uomo a se stesso*, cit., pp. 201-204.

affascinato, dal momento che nella sua vita ha rimosso la maggior parte degli impulsi, anche quelli innocenti, allontanando in modo fittizio l'istinto, ma creando nell'inconscio una serie di problematiche situazioni irrisolte, destinate prima o poi a manifestarsi, con tutte le conseguenze possibili.

E un'ulteriore conseguenza è la perdita di un amico, che da lontano grida verso la sagoma ormai travolta di Mète: «Signorino! Mio padre è morto dopo aver lavorato tutta la vita la terra degli altri! È morto senza averne mai avuto un pezzetto per sé, nemmeno per farcisi sotterrare perché l'hanno infilato dentro un muro! Io vo in televisione, signorino! E mi piglio trenta milioni, perché sui soldi ci ho già sputato anche troppo, per far piacere a quelli come te, gli intellettuali!».

Mète ormai lontano, neppure si rende conto di quello che gli sta succedendo, di quel logorio interno che ha iniziato a frantumargli tutte le parti vitali, di quel degrado inevitabile a cui sta giungendo. Non gli sembra grave d'aver praticamente smesso di studiare, d'aver cominciato a drogarsi, né d'essersi fatto travolgere da una passione scellerata, e nemmeno di quella mattina, in cui aveva perso per propria colpa uno dei due soli amici che aveva... e se *un uomo è ciò che pensa tutto il giorno*, dice Emerson, e allora Mète era già diventato una specie di deserto dipinto, costellato di miraggi, di allucinazioni e di assalti da predone su tutto ciò che gli luccicava davanti.

Rientrato in casa il suo unico pensiero è Belinda e nient'altro, che lo travolge, come suo solito, in quella sua fretta occidentale, in quel vortice di mela, di irrazionalità e superficialità su cui galleggia la sua esistenza, e in cui Mète sta a poco a poco sprofondando, e con la stessa forza di un tornado anche Belinda, dopo aver devastato inconsapevolmente tutto quello che le sta intorno, lascia il silenzio e la desolazione, di un essere che si accinge a passare un'immobile sera, nell'attesa catatonica del ritorno di lei, nella paura che lei possa non ritornare. Mète è estremamente combattuto dentro di sé, non sa

che fare, ma rientrata Belinda tutti i pensieri svaniscono e si ritrova accanto a lei. La droga però non riesce a ottenebrargli totalmente Belinda in quanto donna, e più si allontana la sensazione di consanguineità, più si avvicina la possibilità di perderla e il nefasto bisogno di possederla. «E quella notte accarezzò quella pioggia d'oro sparsa comodamente, morbidamente sul cuscino e ricordò quando l'aveva vista per la prima volta. La madre di Méte, allora, avrebbe voluto che lui la descrivesse, ma lui aveva mentito». Ed è un paragrafo importante quello che reca il titolo emblematico *Dissolvenza*, sotto la veste concreta della maschera notturna, Méte, intento ad accarezzare Belinda, sente la porta d'ingresso aprirsi, e vede una donna avvicinarsi al letto. L'immagine che egli vede altri non è che la madre, che scruta il volto di Belinda e lo fissa con grande severità:

Infine guardò Méte. «È bella» gli disse «Perché mi hai mentito?»

«È morta» balbettò Méte.

«È bellissima... perché mi hai detto che era brutta?»

«È morta, mamma, come te. Siete morte tutte e due...»

E all'improvviso Méte non era più nella stanza ma fuori, dabbasso, nella corte assiepata di furiosi spettatori. Stava introducendo il sesso nella bocca di una grondaia, che risaliva esternamente tutto il muro e andava a morire dentro la sua finestra, tra le gambe di Belinda, che gemeva, ondeggiando, in equilibrio sul davanzale, gemeva, ondeggiava... Ma non poteva cadere, perché dietro di lei Méte vedeva sua madre che la sorreggeva [...] basta così. Questo era giusto per farsi un'idea dell'agitazione nei sonni che condussero Méte a un indomani privo di mattina.⁴¹

Il sogno non ha niente di tranquillo, in più il narratore ci restituisce con crudezza la fisicità, la perversione, la violenza psichica senza celare nulla, senza lasciare al lettore alcuna

⁴¹ VERONESI, *Gli sfiorati*, cit., pp. 255-256

immaginazione. Ogni sogno si rivela come una formazione psichica densa di significato, che va inserita in un punto determinabile dell'attività psichica della veglia. Si pensi a quanto aveva detto Haffner: «In primo luogo, il sogno è la continuazione dello stato di veglia. I nostri sogni si allacciano sempre alle rappresentazioni presenti poco prima della coscienza». Maury si esprime nella formula concisa: «Sogniamo quello che abbiamo visto, detto, desiderato o fatto», e ancora il filosofo Maass: «L'esperienza conferma la nostra tesi che noi sogniamo più frequentemente le cose oggetto delle nostre più ardenti passioni».⁴² Nel sogno di Méte ricorrono più elementi, che meritano la dovuta attenzione: la madre di Méte, il tema della morte, la sessualità, ma anche la stessa dinamica del sogno, fa nascere qualche perplessità. Il sogno è un fenomeno psichico pienamente valido e precisamente l'appagamento di un desiderio,⁴³ la morte della madre, ha segnato inevitabilmente

⁴² Per un approfondimento si veda: S. FREUD, *Il rapporto tra sogno e veglia*, in *L'interpretazione dei sogni*, Edizione Mondolibri, Milano 2006, pp. 28-31.

⁴³ «Proprio l'appagamento di desiderio ci ha già indotti a suddividere i sogni in due gruppi. Abbiamo trovato sogni che si manifestavano chiaramente come appagamenti di desideri; altri in cui quest'appagamento era irriconoscibile e spesso celato con tutti i mezzi. In questi ultimi abbiamo riconosciuto l'intervento della censura onirica. I sogni di desiderio non deformati sono stati trovati soprattutto in bambini; ma sogni di desiderio brevi, sinceri, sembravano – insisto su questa riserva – verificarsi anche in adulti. [...]. Trovo quindi che il desiderio ha tre possibili provenienze. Primo, può essere stato suscitato di giorno e non aver trovato soddisfazione, in seguito a circostanze esterne; rimane allora libero per la notte un desiderio riconosciuto e irrisolto; secondo, può essere emerso di giorno, ma esser stato respinto; ci rimane allora un desiderio irrisolto ma represso; oppure, terzo, può non aver riferimento con la vita diurna e far parte di quei pensieri che si destano in noi, dalla zona del represso, soltanto di notte...come quarta fonte del desiderio del sogno, gli impulsi di desiderio attuali, che sorgono di notte (per esempio, in seguito allo stimolo della sete,

Méte, l'impossibilità di raggiungere quella pienezza originaria tanto bramata dall'uomo, l'ossessivo desiderio di possedere Belinda e nel sogno quasi la sovrapposizione delle due donne, («è morta, mamma, come te... Vedeva sua madre che la sorreggeva»), e poi perché nascondere alla madre le sue considerazioni su Belinda? Perché mentirle, dirle che era brutta? Forse per non tradirla, per non ferirla o per non tradire se stesso? Perché vedere la madre sorreggere Belinda? Ammettere che era bella significava confessare il suo occulto amore incestuoso? Altro elemento che si presenta nel sogno è la grondaia, nel gesto irruente e perverso del protagonista, essa acquista una duplice valenza; Méte, neppure in sogno riesce ad avere un amplesso normale con Belinda, per cui la grondaia da un lato starebbe ad indicare l'impedimento inconscio, che anche nel sogno si manifesta, l'impossibilità, le regole dettate dal super-io, ma dall'altro essa rappresenta un mezzo, e come l'acqua viene raccolta e condotta nella grondaia, così anche Méte potrebbe raggiungere il grembo della ragazza.

Il sogno agitato di Méte si dissolve al mattino quando giungono i filippini, mentre Belinda già non c'era. La paralisi del personaggio nei confronti di Belinda è totale, tale da oscurare completamente la totale inconcludenza della vita di lei, quell'insipienza, quell'assurda indifferenza a tutto. La vita di Belinda non può essere definita a colori, la sua vita è come la pagina strappata di un vecchio libro in bianco e nero, come strappati sono i suoi vestiti, fatti di plastica, di pelle, di metallo; il tutto è incolore, insapore, inodore...una sorta di quiescenza latente che sottende un tumulto inascoltato, perciò assopito, dimenticato; è una vita fatta di nuvole di fumo, di occhi rossi, di notti insonni...un'adolescenza sprecata, vissuta senza qualità, senza scopi, senza traguardi, per questo ancora più fredda,

al bisogno sessuale).» Si veda FREUD, *Psicologia dei processi onirici*, in *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 499-500.

lacerante e solitaria fatta di discoteche, di droga, di sesso, di piaceri momentanei vissuti nella logica errata del *carpe diem*,... una vita vissuta all'insegna dell'indifferenza, della sonnolenza, del caos...

Méte, inquieto e angosciato, cerca il suo desiderio di completezza e vaga nella notte, in una Roma silente, alla ricerca del locale dov'è andata Belinda e si ritrova in questa discoteca completamente sconosciuto a se stesso. «Méte stava fumando uno spinello vicino a Dinamo e Belinda, lo sguardo puntato su un cubo di filo spinato sospeso per aria. Era stata un'emergenza, sosteneva una voce dentro di lui, il vedere Belinda, così barbaramente bella tra le braccia di un altro, era un dolore atroce, una mortificazione immensa, la droga era l'unico rimedio», ma un conto è drogarsi sul letto della propria camera, e tutto un altro è farlo nella centrifuga di una discoteca sparata a tutto regime. L'effetto, alla fine, è molto diverso: sensazione di pace nel primo caso, fine del mondo nel secondo. E davanti a Méte mareggia una spuma di gente diversa, cancellando qualsiasi visione, e tutto si confonde e sfuma... e sfuma anche Méte, incredibilmente avvolto nelle danze infernali, e quando le grafie si confondono la gente regredisce perché perde la propria individualità, perde il vero contratto col mondo, non rutila incessantemente verso il futuro, né guaisce alla ricerca di un passato perduto, ma vive il "qui e ora", ma non quello inteso come la scoperta della felicità nelle piccole cose del quotidiano gustate e assaporate nella loro interezza, ma vive nell'indifferenza, sprecando l'unico tempo degno di essere vissuto intensamente il presente. E nell'inferno, in quella confusione delle forme, Damiano gli presenta una ragazza, di nome Beatrice, è strabica.ù

Il personaggio che viene introdotto dal narratore ha un suo perché nello sviluppo narrativo, e ben si presta ad essere posta tra le anime delle bolge nell'inferno romano, al tempo stesso, vittima e carnefice della realtà che la soffoca. Méte, tempo prima, aveva confidato all'amico la propria ammirazione per la ragazza strabica che gli pareva vedere dovunque, sempre con un uomo diverso, ma aveva

completamente dimenticato tutto. «E Damiano, con l'ingenuità di chi invece ricorda le cose, quella ragazza era riuscito a intercettarla, per farla conoscere al suo amico, oppure, solo se Méte avesse continuato a non farsi mai trovare, eventualmente, allora, avrebbe lui stesso approfondito la conoscenza. Méte aveva sempre avuto un debole per gli sguardi loschi, la convergenza degli occhi, o anche solo una loro forte vicinanza al naso, esercitano su di lui un'attrazione automatica, questa sua predilezione proveniva dai meandri della prima infanzia, quando Méte aveva teneramente amato un'amichetta affetta da deviazione degli assi oculari. Amore ricambiato, tra l'altro, che fu bruscamente interrotto dopo le scuole elementari, lasciando in Méte il marchio a fuoco tipico dei traumi e quel turbamento non l'ha mai abbandonato, trasformandosi nel tempo in un richiamo sessuale». Ecco perché, nonostante Belinda, la droga, le visioni apocalittiche, l'angustia del posto, il volume prepotente della musica, Méte viene catturato in una fitta conversazione con la ragazza, e il desiderio che aveva covato per lei, ritorna nelle membra, e così si scambiano i numeri di telefono. Sotto gli occhi annebbiati di Méte, tra le luci intermittenti, schiuma dunque una nuova calligrafia. Poi Méte ricomincia a navigare tra la folla saltellante, e d'un tratto si ferma e vede che qualcosa Damiano e Belinda parlano e ridono tra loro, come se fosse nata una confidenza improvvisa. La gelosia lo conduce l'indomani a litigare anche con Damiano, l'ultimo amico rimasto:

Méte aveva le sue ragioni. Non era mica pazzo, lui... Restava il fatto, però, che la gelosia gli aveva fatto troncare anche con l'ultimo amico che gli era rimasto, e per qualcosa che non era nemmeno successo, poi, era stato tutt'al più pensato, fantasticato, così come anche lui, del resto, aveva fatto e continuava a fare, senza nemmeno quell'innocenza che salvava chiunque desiderasse Belinda, tranne lui. Povero me, pensò Méte, rendendosi conto di quanto quella storia l'avesse rovinato. Tutto, da due settimane, era sorto dai viluppi delle linee della Sip, ed era fatale che a quel punto, con Méte

definitivamente sprofondato nel torto, il telefono squillasse di nuovo. Se è Damiano gli chiederò scusa, pensò Méte sollevando la cornetta. Se è Bruno gli chiederò scusa. Se è mio padre gli chiederò scusa. Se è Maria Grazia le chiederò scusa...«Sono Beatrice Plana» udì nella cornetta.⁴⁴

Méte per fuggire da Belinda decide di uscire con Beatrice. Il narratore, abilmente veste i panni del suo personaggio, restituendoci i pensieri, le sensazioni, è un'altalena di intenzioni quella che accompagna il protagonista; egli cerca di autoconvincersi di essere guarito, ma questo forse è solo un modo per allontanare le ferite. Méte, dunque esce con Beatrice, altro personaggio estremamente complesso e straniante, e comincia a sentirsi parte, per la prima volta, di quel mare giocondo di creature che ogni notte spumeggiavano nella città, pronte a servirsene, a spremersela, dai talloni scuri delle periferie fino al cuore lustrato del centro, al solo scopo di divertirsi, e avevano corpi talmente scattanti, menti talmente vuote, da riuscire a divertirsi davvero. «L'effetto del lungo pomeriggio di cure orientali, del resto, era proprio quello, corpo scattante e mente vuota, e per la prima volta da quando c'era arrivato Méte si sorprendevo adesso di amare Roma: senza più bisogno di conoscerla, giudicarla, o trattenerla sullo sfondo delle proprie intime convulsioni, ma disposto veramente a crederle, nelle promesse di appagamento, verso un tempo dove forse le cose succedevano da sole, forse era tutto più facile, e per questo, forse, si poteva smettere di pensare. Al ristorante Beatrice parlò di sé quasi tutta la sera, poi via per una carrellata di locali, dove Méte si lasciò condurre senza darsi pensiero, anche se di tanto in tanto, le cellule crumire del cervello del suo cervello seguivano con l'associazione dei pensieri e il ritratto-ombra di Beatrice che ne scaturiva era tutt'altro che tranquillizzante. Si baciaron, e gassosi e lieti si ritrovarono a casa di lei. Dove l'angolo razionale di Méte continuava a dirgli che Beatrice

⁴⁴ VERONESI, *Gli sfiorati*, cit., p. 285

era pazza e pericolosa...ma le sue carni digiune bramavano ristoro e i due corpi si avvolgevano, e Beatrice dopo averlo a sua volta assaltato, si ritrasse, gridando che non lo voleva e che doveva andarsene, ma fu soltanto un altro dei suoi strani giochi», e Méte, sebbene si renda conto della nevrosi che alberga nel comportamento di Beatrice e di essere sotto il suo potere, trascorre la notte con lei. L'indomani Beatrice svela il suo vero volto, si rivela lacerata e delusa dalla vita, isterica, mitomane, perversa e nevrotica, tuttavia Méte riesce a prendere il taxi.

Beatrice Plana si pone sulla scia delle altre figure femminili che popolano i romanzi di Veronesi, tutte ammantate di grigiore e nevrosi. La donna nei suoi romanzi si costituisce come nucleo essenziale, attorno al quale ruota il protagonista, una sorta di buco nero che seduce e spaventa al contempo. Il frutto proibito fonte di attrazione e repulsione insieme, come il "gelsomino notturno" pascoliano; nevrotica e fulcro di pulsioni come la *femme fatale* di D'Annunzio, si pensi a Elena Muti (*Il Piacere*) o Ippolita Sanzio (*Il Trionfo della morte*) o a Eleonora Simoncini (*Caos Calmo*), cuore dove albergano tensioni e frustrazioni che finiscono per attrarre e coinvolgere l'uomo: Belinda e Beatrice (*Gli sfiorati*), Marta (*Caos calmo*), Luciana (*Venite venite B-52*). L'universo al femminile del Veronesi si colora di tinte forti e contrastanti tra perverse e laceranti pulsioni erotiche, a irrisolte questioni interiori che portano i personaggi femminili a oscillare tra isterismo, nevrosi e mistero.

Méte ritorna a casa e trova Belinda, che stranamente già sveglia e si era preparata un fumante caffèlatte, e gliene porge una tazza, Méte la fissa e gli si stringe il cuore «tutto quell'amore e poi la lasciava sola a fare colazione». Apprende da Belinda che gli sposini sarebbero tornati il pomeriggio seguente, poiché volevano trascorrere una notte a Parigi. «Méte rimase immobile. Era troppo stanco per esultare, o per disperarsi, e d'altra parte non era nemmeno sicuro di quale tra le due cose doveva fare. Sospeso su questo interrogativo si buttò sul letto e si addormentò come un sasso». Méte

fa un sogno bellissimo e osceno, lascia poi navigare gli occhi fuori dalla finestra, e poi posa lo sguardo sul suo corpo, un corpo nudo troppo ossuto, troppo adunco, un corpo che la giovinezza stava solo sfiorando: «cos'altro poteva indossare, quel corpo, se non un dolore volgare e senescente al risveglio dai sogni? Sono nato vecchio, pensò...» Rientrata Belinda, Méte la raggiunge in camera, ella è distesa sul letto, completamente immersa in quel nulla che la caratterizza, e a Méte quel silenzio sembra propiziatorio. Méte le chiede di fumare, ma l'erba è finita e se per Belinda è una delle tante cose che si possono perdere prive di importanza, per Méte è un colpo durissimo, la sola cosa che poteva renderlo innocuo di fronte a lei era finita e lui che avrebbe fatto? «Gli antichi greci chiamano *καῖρός*, l'attimo in cui si decide tutto, passato il quale il corso degli eventi diviene irrevocabile.» Méte è a tu per tu con quell'attimo. In realtà avrebbe potuto... Sì, avrebbe potuto essere fratello di Belinda, squarciare quel freddo silenzio ipnotizzatore, e parlarle, ascoltarla, farle finalmente esprimere quali fossero le speranze custodite nel doppiofondo della sua vuota vita, perché dovevano pur esserci, e i problemi, le amarezze, in quella tempesta di soprannomi, insufficienze a scuola, curiosità, paure, sfoghi della pelle e incomprensioni coi genitori che infuria su ogni adolescenza. «*Méte incominciò ad accarezzare Belinda, e lei lo ricambiava. Fuggevolezza, schiumevolezza, cosa gli importava più del nome ora che c'era precipitato dentro? E le parole non potrebbero descrivere il caos di due spiriti liberi che si confondono e si intrecciano nell'estasi dei sensi. A riaccendere la luce nel cervello di Méte fu un sussurro di che Belinda gli dovette ripetere due volte prima che lui riuscisse a ripartirlo in parole: «Ti attaccherò il malocchio».* E in quel momento Méte si rende conto che erano nudi e avvolti...

Non amare affinché nessuno abbia più a soffrire? Estinguere il desiderio dal momento che la fine dell'evo è vicina, come proclamano i padri della Chiesa ampiamente citati in esergo alle

diverse sezioni de *Gli Sfiutati*? L'ipotesi di spezzare una volta per tutte la catena di sofferenze inflitte e ricevute è meno teorica di quello che si pensi. Questo sospetto nei confronti del sesso è esattamente ciò che conferisce al vitalismo di Veronesi la particolare coloritura che lo rende così imprevedibile rispetto ai *clichés* della letteratura che esalta a tutti i costi il primato dell'esperienza. L'oggetto del desiderio appare sempre proibito e inaccostabile, una minaccia, qualcosa che può portare il protagonista a perdersi, come la sorellastra Belinda ne *Gli Sfiutati*: sarebbe più saggio tenersene alla larga una volta per tutte. Di sicuro, si tratti dell'erezione improvvisa durante la lotta con le onde per salvare dai marosi una bagnante o dell'attrazione per la sorella della propria moglie appena defunta, nelle pagine di *Caos Calmo* l'impulso sessuale si presenta ogni volta come rimozione e riscoperta, ma qualcosa di simile succedeva anche ne *La forza del passato*, quando il protagonista prende consapevolezza della bellezza della madre del bambino in coma cui ha devoluto l'intero ammontare del premio ricevuto nelle primissime pagine e si vede costretto a riconsiderare i veri moventi della propria generosità. Al contrario dell'autore, i personaggi di Veronesi sono tutti prepsicanalitici, nel senso che si meravigliano davvero di fronte alla scoperta di qualcosa come le pulsioni inconscie e vivono ogni volta l'emergere del proprio doppio notturno e lunare come una rivelazione. Tuttavia Veronesi non predica la castità. Giusto in apertura de *Gli Sfiutati*, San Paolo ammoniva solennemente *melius nubere quam uri*, meglio sposarsi che bruciare. La morale romanzesca di Veronesi appare un po' diversa, e comunque assolutamente non cristiana: purché non si replichi la famiglia, purché dunque il sesso rimanga slegato dalla procreazione e non si debbano affrontare le conseguenze di un piacere almeno altrettanto pericoloso che intenso, qualsiasi atto è consentito. Anzi, un po' come per la tecnologia, soltanto le soluzioni "contro natura" vengono davvero apprezzate dal narratore, al punto che, a un'apposita verifica statistica, gli *homines ficti* di Veronesi apparirebbero tutti singolarmente inclini all'onanismo o comunque

al sesso non procreativo (*coitus interruptus* ne *Gli Sfiorati*; masturbazione in *Venite, venite B-52*; sodomia in *Caos Calmo*).⁴⁵

Sicuramente ciò che rileva Pedullà risulta in parte vero, ma alla luce di una lettura complessiva delle opere del Veronesi, si evince anche un'altra verità e una nuova ipotesi di lettura: l'autore cresce e si nutre di realtà, ma soprattutto della sua vita, da Veronesi-figlio (*Per dove parte questo treno allegro* e *Gli Sfiorati*) dove il contrasto con la figura paterna è vista soprattutto dall'ottica del figlio, si cresce e si passa a Veronesi-padre, (*Venite venite B-52*, *Caos calmo*); difatti sia in *Venite* che in *Caos calmo* abbiamo un duplice atteggiamento sia quello del figlio che si confronta con la figura paterna sia quello del padre, che sperimenta il difficile mestiere di essere genitore. Ed è in questa dimensione che si evince un altro elemento fondamentale del pensiero di Veronesi, non più una sessualità priva di procreazione, ma anzi la scoperta della meravigliosa dimensione dell'infanzia, del bambino come bozzolo inesauribile di vitalità in cui si racchiude il futuro, per cui i bambini diventano emblematicamente una risposta e metafora di speranza...

Méte ama Belinda, ed è un sentimento totale quello che prova, non è solo attrazione, ed è per questo che non può appagarsi così, ha bisogno di parlare con lei, vuole sapere perché: «perché Belinda si lasciava prendere in quel modo da lui? Non valeva più di un incidente d'auto, così, il loro amore, e infatti non era amore, Belinda non lo amava di certo, era solo un impatto che (per pigrizia? Debolezza? Soggezione? Indifferenza? Perversione? Disperazione? Perché?) lei non aveva saputo, (o potuto? o voluto?) evitare...». L'immagine che chiude il terzo capitolo, denso e significativo, è un'immagine forte, blasfema, inquietante, l'appagamento reale del desiderio, quello che si è tagliato nelle carni del protagonista sin dall'adolescenza, che ha preso forma nell'età adulta, e che lo divora

⁴⁵ PEDULLÀ, *Dolci catastrofi e naufragi familiari*, cit., p. 82.

nei sogni e nella realtà quotidiana, portandolo dalla totale razionalità ed eccessiva moralità della condotta, all'incontro, inevitabilmente devastante, con l'irrazionalità, la schiumevolezza che Belinda incarna, diventandone simbolo per eccellenza. Il ritmo stesso della narrazione sembra seguire l'agitazione, le pause di pensiero, la paura e il desiderio che si mescolano nell'animo del protagonista, e quasi a sottendere l'aura di peccato che avvolge la scena è la preghiera che dalla radio si insinua, restituendo anche al lettore una sorta di sottile e profonda lacerazione, di inquietudine...

Méte si ritrova in strada, vagabondo nella città, con la valigia in pugno del viaggiatore, ma di un viaggiatore che ritorna, senza essere mai partito, perché non era riuscito né a prendere il treno, né ad allontanarsi troppo dal perimetro circostante la sua abitazione. Méte ritorna a casa e rivede Belinda, e si rende conto che la desidera ancora, come sempre, ed ha la conferma di ciò che del resto già sapeva, e lo faceva star male: succedendo come era successo, in realtà non era successo niente. Méte decide di andare a trovare Bruno. Il senso dell'abbandono che lo pervade lo proietta nella città che scorre sul finestrino, richiamando alla mente la perdita più grave della sua vita, la madre:

il senso di imbarbarimento cresceva a poco a poco in quel caos edilizio che gli scorreva davanti, e mareggiava anche per quegli stradoni marginali un traffico assurdo, immotivato, follemente normale... Raggiunse il degradato appartamento di Bruno, un uomo irrevocabilmente solo, con lo sguardo perso chissà dove, che chiedeva a Méte come era stato il suo show. Oh, Bruno, recitava il suo cuore, io non ho visto: accadono cose immense, nel mondo terribili, meravigliose, talmente vicine che segnano per sempre la nostra vita, eppure, quando sono passate, ci accorgiamo che ci hanno soltanto sfiorato, e dobbiamo accontentarci d'immaginarle come se non fossero accadute affatto...⁴⁶

⁴⁶ VERONESI, *Gli sfiorati*, cit., p. 344

Méte recupera da Bruno la cartellina verde che gli aveva consegnato inizialmente, contenente le analisi grafologiche delle calligrafie del padre, di Virna, e di Belinda, e mentre l'autobus fa il suo viaggio di ritorno, si immerge nelle analisi fatte alla scrittura di Belinda:

Analisi sintetica: carattere molto debole, governato, si potrebbe dire, da un'unica stella, quella della cessione. Facilmente influenzabile, volubile, non sprovvisto di buon cuore ma privo di qualsiasi strumento necessario per imporsi una minima disciplina. Fortissima la tendenza alla sensualità e alla concupiscenza, attiva e soprattutto passiva. Il soggetto può inconsapevolmente provocare di continuo negli altri il desiderio di avere. Nel concedere tutto ciò che gli viene richiesto, rischia di regredire sul piano della dignità personale. È dunque fondamentale l'atteggiamento che gli altri terranno con il soggetto. Profitte del suo involontario adescamento e trascinarlo in turpitudini che non sarà capace di rifiutare, e nemmeno di riconoscere come tali, sarebbe cosa vile, bassa, infame.⁴⁷

Ritornato a casa, decide di partire per sempre, ma prima vorrebbe salutare chiunque sia presente nel palazzo, come testimonianza, che lui lì c'era stato. Tuttavia i problemi non sono finiti, alla televisione, tra gli avvisi che scorrevano in sovrimpressione, c'era un messaggio: «...urge sangue AB RH- per il signor Damiano Malaisi presso ospedale policlinico di Roma». Méte è donatore universale, e così dicendo, in preda al panico si precipita all'ospedale. Méte «seguì l'infermiere attraverso l'ultima porta che compare in questa storia», e così dicendo il narratore ci fa sentire ancora una volta la sua presenza, e ci conduce per mano verso l'epilogo. L'ultima porta, come dicevamo all'inizio, dietro la quale Méte apprende la crudele, violenta e perversa verità, Beatrice aveva reciso il sesso di Damiano, che aveva avuto la prontezza di chiamare

⁴⁷ *Ivi*, p. 348

il 113, *a quel punto Méte svenne, come corpo morto cade*. I personaggi di Veronesi, sembrano essere afflitti dal dramma dell'inadeguatezza, dell'inettitudine, di quell'incapacità di adattarsi alla realtà e alla sua dimensione imprevedibile, tutti infatti sperimentano il difficile mestiere di vivere. La metafora del vento e della sua mutevolezza accompagna infatti tutti i romanzi dell'autore, il vento impertinente che accompagna Méte ovunque nella Roma ignota e notturna, il vento ingannevole che dà a Luciana (*Venite venite B-52*) un momento di falsa libertà, la brezza che trapassa le carni di Gianni (*La forza del passato*), che sulla sua vespa si sente rinato e un momento dopo è incidentato per terra ad un incrocio, che per anni aveva attraversato senza rendersi conto che c'era il diritto di precedenza, il vento impertinente e solitario che si cela dietro la vita di Pietro Paladini (*Caos Calmo*), e dei personaggi che attorno a lui ruotano.

Il vento come emblema inevitabile della fugacità dell'esistenza, del senso effimero della vita, che non si afferra mai come il vento, e cambia come una folata di foglie autunnali. E in questa dimensione caotica che si pone come principio e come tessuto ontologico dell'esistenza, si dovrebbe pensare ad un apogeo della catastrofe umana, alla fine ineluttabile del tutto e invece, sebbene non direttamente ogni romanzo di Veronesi non conclude, il finale rimane aperto. L'epilogo ci restituisce un Méte diverso, immerso nella natura esotica, indaffarato a trasportare delle ceste colme di banane, ad aiutare i bambini poveri, diverso nell'aspetto fisico, ma la stessa tristezza che lo accompagna. In questo tranquillo, ma assolato quadro esotico, compare una jeep, è Ralph, che consegna a Méte una lettera.⁴⁸ La grafia che aveva vergato il primo indirizzo era inconfondibile, questa lettera aveva impiegato quattro mesi per raggiungerlo, ma contro ogni probabilità ora era sotto i suoi occhi: Belinda gli scriveva da New York, il primo anno lì si era sentita

⁴⁸ *Ivi*, pp. 369-370.

«AVEC LA PERSISTANTE ET DESTRUCTRICE ILLUSION»:
RENÉ DE CECCATTY TRADUCE I 'CANTI' DI LEOPARDI

Angelo Fàvaro

«Messomi all'impresa, so ben dirti avere io conosciuto
per prova che senza esser poeta, non si può tradurre
un vero poeta».

G. LEOPARDI, *Proemio alla traduzione del II libro dell'Eneide*

La traduzione è sempre un'approssimazione. Si intenda il lemma approssimazione nel duplice, lecito e legittimo, significato di un avvicinamento progressivo, che non potrà mai raggiungere la meta, ma anche di qualcosa che rimane inevitabilmente intrappolato nella irritante condizione dell'imprecisione. Tuttavia senza traduzione da una lingua ad un'altra lingua, che significa contemporaneamente da una cultura, da una civiltà, dal modo d'essere dell'uomo in un dato momento dello spazio e del tempo, alla cultura, alla civiltà, al modo d'essere dell'uomo in un altro dato momento dello spazio e del tempo, non esisterebbe quella che piace definire «l'improbabile ma possibile comunicazione dell'alterità». Dall'oltre del tempo e dello spazio, un messaggio viene tradotto da una lingua nello spazio e nel tempo di un'altra lingua che lo accoglie, gli dà nuova-altra vita, gli apre la strada verso terre inesplorate, in un tempo nuovo. La traduzione di un'opera letteraria, di un poeta dell'Ottocento italiano, nella lingua francese d'oggi, è attività che attiene non solo alla speculazione traduttologica ed ermeneutica, ma anche alla teoria della ricezione di quel poeta nella lingua, che offre la propria casa alla sua poesia. Andrea Zanzotto ha voluto affrontare il discorso sulla possibilità di tradurre la poesia «in quanto impossibilità di traduzione», come situazione che si deve assumere «con l'implicazione globale di strati di tutta la realtà dentro la presenza del testo in quanto anche fatto fonico e orale». Per Zanzotto, la traduzione è inoltre un «servizio sociale», perché «la convivenza umana implica la traduzione», non si può più vivere sprofondati nella propria lingua, ma c'è e ci sarà sempre più necessità di traduzioni, come dimostrano ad esempio i programmi, non sempre validi, di traduzione on line. L'Europa, sostiene il poeta di Pieve, è «una specie di melograno linguistico, stipato di idiomi come uno scrigno meraviglioso», e conclude con l'idea che «“il trasferimento” della poesia in senso totale è impossibile; ma che esistano dei trapianti, degli innesti, o delle belle imitazioni, questo è possibile», e «quando c'è

di mezzo la poesia, solo a cose fatte si potrà teorizzare sul come, sul perché, sul dove, sul destinatario, sul destinatore». Quindi l'essenziale, con tutti i limiti enucleati, rimane il tentativo di tradurre, senza pronunciare quel *ne varietur*, che tanto turba Zanzotto quando si tratta «della definitività del testo poetico», cosciente che «il confronto con le altre lingue è importantissimo»¹ sia per il poeta, sia per la poesia.

Nel caso in questione non solo c'è di mezzo la poesia, ma si tratta della raccolta poetica più importante dell'Ottocento italiano, che è stata tradotta in lingua francese, ed essendo ormai «a cose fatte», si è autorizzati, seguendo le indicazioni di Zanzotto, a trattare l'argomento.

Il testo poetico è finito, strutturalmente, ma è anche variamente e meravigliosamente in-finito: non è sufficiente il tentativo di comprendere il significato una volta per tutte, ma è necessario cogliere il variare e divenire delle sue valenze estetiche, e tutto ciò si complica enormemente, quando si tratta della traduzione dalla lingua madre (la lingua in cui quel testo poetico è letteralmente nato) alle lingue che lo accolgono benevolmente ed in modo differentemente materno, perché proprio nell'attraversamento da una lingua all'altra si attua il processo di ri-valutazione e continua valutazione estetica, per il quale è insostituibile l'azione del lettore, nella diacronia delle letture e nella peculiarità delle traduzioni. Il carattere estetico del testo poetico è dato, mai una volta per tutte, dall'uso della lingua, dalla struttura della composizione, dall'effetto sul lettore di quei suoni costituiti in significato nel modo speciale dell'*ars poetica* autoriale, prima, e traduttoria, poi. Oltre tutte le disquisizioni che si possono intrattenere fra letterati ed esperi di letteratura, il lavoro di traduzione deve sempre rivolgersi ad un pubblico più vasto. Per il lettore, che si accinge ad entrare in relazione con un testo poetico, dunque, è essenziale l'informazione, precedente la lettura, che quel testo sta vivendo non nella propria lingua madre, ma in una traduzione, non si tratta perciò di un testo in qualsivoglia altro genere, nella lingua originaria, che per la poesia è costitutivamente originale, ma di un testo poetico tradotto, in un'altra lingua: questo fatto trasforma completamente l'orizzonte d'attesa, insinuando dubbi insolubili e domande sulla possibilità di dire in un altro modo quegli stessi versi. Se tradurre da una lingua ad un'altra lingua vuol dire trasferire un messaggio da una lingua, che è una struttura, ad un'altra struttura, per la letteratura l'azione si imbroglia irrimediabilmente: «le difficoltà principali della traduzione del testo letterario sono legate [...] alla necessità di trasmettere i legami semantici che emergono, specificatamente nel testo poetico, ai livelli fonologico e grammaticale», la questione non è riferita ad

¹ A. ZANZOTTO, *Europa, melograno di lingue*, in *Le poesie e prose scelte*, Meridiani Mondadori, Milano 1999, pp. 1347-1365.

un'astratta esattezza della traduzione, ma alla «sua adeguatezza, [nel] tentativo di riprodurre in generale il grado di densità dei legami semantici nel testo», così «tale specificità delle connessioni semantiche che emergono in poesia al livello delle unità fono-grammaticali e dei legami extratestuali costituisce l'aspetto più complesso della traduzione letteraria»². Nel caso dei *Canti* di Leopardi, colui che si assume il compito di tradurre, in qualsivoglia lingua, quell'opera mosaico di tutte le *nuance* del sentimento e della consapevolezza dell'essere nel mondo, compie un'impresa trans-linguistica e inevitabilmente trans-poetica, spaesante e straniante, che è prima di tutto un attraversamento dell'uomo Giacomo Leopardi, per il godimento di «liriche perfette nella loro forma, nelle loro sfumature, nella loro musicalità»³ nella lingua d'arrivo.

Il discorso sulla traduzione dei *Canti* di Giacomo Leopardi in lingua francese, nel 2011, pone di fronte alla considerazione iniziale e finale che un evento, non semplicemente editoriale, ma un eccezionale fatto di cultura, per la Francia, per l'Europa, e per tutti quei luoghi in cui si parla e ci si esprime, sul globo terrestre, in lingua francese, si compie con conseguenze sono del tutto imprevedibili.

Nel 1844, per la prima volta, un intellettuale, scrittore e biografo francese, acutamente e con serio metodo critico dedicava un intero saggio a Leopardi. Charles Augustin de Sainte-Beuve con il *Portrait de Leopardi* inaugurava una non molto lunga e non senza nubi stagione di letture, traduzioni, studi leopardiani, in Francia. Non era stato certamente il primo ad occuparsi del poeta di Recanati, ma con fondata contezza apriva il suo saggio affermando che di Leopardi in Francia si conosceva a malapena il nome, e che, sebbene Alfred de Musset, su la «Revue des deux Mondes» (15 novembre 1842), in versi si fosse già rivolto al “povero Leopardi” che aveva lasciato vibrare sul suo liuto non altro che l'accento dell'infelicità e della libertà, anche lo stesso Sainte-Beuve non aveva un lungo esercizio di studio e di analisi dell'opera del poeta. Ma dal momento in cui era venuto in possesso di manoscritti, dal De Sinner, desiderava dedicarsi al *portrait* e alla traduzione di alcune poesie di quello straordinario italiano. Leopardi, illustre filologo e con un raffinato gusto non solo per lingue antiche, ma anche per la lingua italiana, viene apprezzato da Sainte-Beuve⁴, con

² J.M. LOTMAN, *Il problema della traduzione poetica*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a c. di S. NERGAARD, Bompiani, Milano 1995, pp. 258-263.

³ H. BLOOM, *Il genio*, Rizzoli, Rizzoli 2002, p. 471, specificatamente sui *Canti* di Giacomo Leopardi.

⁴ Si vedano le pagine dense e ricche di informazioni di N. BELLUCCI, *Giacomo Leopardi e i contemporanei*, Ponte alle grazie, Firenze 1996, pp. 353-424, sulla Leopardi e la Francia, in particolare pp. 383-384, su Sainte-Beuve lettore e critico di Leopardi.

intuizione di fine studioso e letterato esperto, che afferma: «si, par ses audaces et ses rajeunissements de langage, par son culte de la forme retrouvée» appartiene alla scuola degli innovatori, egli è «le classique par excellence entre les romantiques». Un poeta d'avanguardia, ma classico per eccellenza tra i romantici, incline all'utilizzo dei versi sciolti, e che, secondo Sainte-Beuve, quando ricorre alle rime queste giocano «un rôle très-savant et compliqué dans le couplets des canzones», al punto che il critico francese si spinge a definire quest'uso sapiente una scienza della struttura e dell'armonia. Definizione che si potrebbe emblematicamente estendere a tutta la produzione poetica di Giacomo Leopardi, che è invero il distillato della scienza della struttura e dell'armonia, del cuore e della mente. Nel 2011, un intellettuale, scrittore e biografo, pubblica coraggiosamente in Francia l'ultima traduzione integrale dei *Canti* di Giacomo Leopardi, in un'elegante e pratico volume (Edizione bilingue *Rivage poche* della collana *Petite Bibliothèque*). René de Ceccatty⁵, dopo un lungo lavoro di studio e di ricerca ben dissimulato fra le pagine di un libro, ove la cura è indizio di acribia critica e onestà intellettuale, concede finalmente e nuovamente al pubblico di lettori di lingua francese (non solo in Francia si auspica) di poter delibare la poesia di Giacomo Leopardi. Nel sapiente ed equilibrato saggio introduttivo, dal titolo fortemente ossimorico e poeticamente sinestetico *Il riso nero di Leopardi* (*Le rire noir de Leopardi*), lo studioso-traduttore si interroga sul modo migliore di presentare al contemporaneo pubblico francese un poeta italiano che: «est le monument poétique du romantisme italien. Il serait "le" poète italien par excellence, s'il n'y avait avant lui Dante» (p.7). Osserva poi che Leopardi da vivo non ebbe certo il tempo di farsi conoscere conseguendo la meritata gloria

⁵ René de Ceccatty è uno scrittore, intellettuale, autore drammatico e in particolare si è dedicato proficuamente al genere biografico e alla traduzione dall'italiano e dal giapponese in francese; intensa la sua collaborazione editoriale con le edizioni Gallimard. In Francia, al suo lavoro infaticabile si devono, oggi, le migliori traduzioni di opere di Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini. Raffinato conoscitore della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni, con una particolare predilezione per il Novecento. I suoi romanzi, racconti e novelle: *Personnes et personnages* (1979); *Jardins et rues des capitales* (1980); *Esther* (1982); *L'Extrémité du monde* (1985); *L'Or et la Poussière* (1986); *Babel des mers* (1987); *La Sentinelle du rêve* (1988); *L'Étoile rubis* (1990); *Le diable est un pur hasard* (1992); *L'Accompagnement* (1994); *Aimer* (1996); *Consolation provisoire* (1998); *L'Éloignement* (2000); *Fiction douce* (2002); *Une fin* (2004); *Le Mot amour* (2005); *L'Hôte invisible* (2007). I suoi saggi e studi: *Violette Leduc, éloge de la bâtarde* (1994); *Laure et Justine* (1996); *Mille Ans de littérature japonaise* (1982); *Sibilla Aleramo* (2004); *Pasolini* (2005); *Maria Callas* (2009); *Alberto Moravia* (2010); *Noir souci (Leopardi)* (2011). Numerosi gli adattamenti e le riscritture per il teatro e le scene, e rilevante la produzione narrativa per l'infanzia.

internazionale, almeno come poeta, non essendo mai stato a Parigi, Londra, Vienna, tuttavia la sua cultura e la sua formazione furono indiscutibilmente europee. La sua attività principale non era la poesia, informa de Ceccatty, ma la pratica filologica e la riflessione filosofica lo occuparono molto più a lungo. Quel che non può non riconoscere il traduttore è che «Les poèmes de Leopardi exigent du lecteur une infinie variation d'approches. Car s'il livre certains éléments de sa vie privée [...], il utilise, le plus souvent, la poésie pour d'autres fonctions. Il est capable de retrouver la vigueur d'un tribun antique, mais aussi l'humour des poètes satiriques» (p. 13): la varietà e la ricchezza di temi affrontati e di modi 'poetici' differentemente utilizzati da Leopardi rendono la sua opera in poesia non solo complessa e stratificata, ma anche inafferrabile e incontenibile nelle definizioni critiche stringenti e categoriche. Egli nei *Canti* volle comprendere forme e generi poetici che nessuno fino ad allora aveva osato mettere insieme. In quella silloge eccezionale abitavano lo stesso spazio gli idilli e le canzoni, imitazioni e composizioni che non si esagererebbe a considerare d'avanguardia, in metro vario, e tale originalità poté certamente derivare dal fatto che «pochi ebbero, come Leopardi, l'acuminata percezione di trovarsi a vivere dentro una tanto radicale trasformazione di modelli antropologici come quella che sconvolse l'Europa nel passaggio tra XVIII e XIX secolo e pochi seppero interpretarla con tanta dolorosa lucidità mediante il pensiero e la poesia»⁶. De Ceccatty, che segue l'edizione dei *Canti* pubblicata da Antonio Ranieri nel 1845, aggiungendo a conclusione del proprio volume di traduzione soltanto *I Nuovi Credenti*, compie immediatamente un gesto eversivo decifrando il titolo della raccolta *Chants* e non rendendolo con *Poésies* secondo la ormai classica traduzione di Aulard (1880), e, ancora, in contrasto con le varie traduzioni francesi in circolazione, tenta di rendere i versi di Leopardi in un metro che possa riconsegnare il significato, soprattutto, la musica e il ritmo dei *Canti* ai lettori di lingua francese. Il settenario e l'endecasillabo di Leopardi che non compiono nel verso il senso, ma sono costantemente proseguiti al verso successivo, con ardito ricorso all'enjambement, le strofe di varia lunghezza delle canzoni libere o i versi sciolti rendono la costituzione in catalogo di un *modus* del metro e del ritmo leopardiani pressoché impossibile a tradursi in alcuna lingua a causa delle spirali sintattiche che fanno cantare quei suoi versi di tutta la disperazione e la verità di cui sono intrisi. La varietà, la ricerca espressiva e sonora, la sperimentazione sono le cifre stilistiche ricorrenti e riconoscibili del poeta di Recanati. La traduzione di René de Ceccatty vuole offrire alla poesia di Leopardi un ritmo ed un metro, che, ben lungi dall'imitare il metro e il ritmo che sono propri dei versi nella lingua italiana, creino un ampio movimento musicale accordato al significato nella lingua

⁶ N. BELLUCCI, *Il «gener fratre»*. *Saggi leopardiani*, Marsilio, Venezia 2010, p. 13.

francese. Si leggano, ad esempio, i primi versi dell'idillio *L'infinito* nella traduzione, in prosa, di Aulard: «Toujours chères me furent cette colline déserte et cette haie qui, sur un long espace, cache au regard l'extrême horizon». Il testo appare quasi letteralmente trasposto da una lingua all'altra con una dannosissima perdita per la sintassi francese e con un effetto prosastico che assimila il testo poetico ad una descrizione settecentesca di paesaggio naturale. Differente la traduzione di Sainte-Beuve, in poesia, «j'aimai toujours ce point de colline déserte,/Avec sa haie au bord, qui clôt la vue ouverte/Et m'empêche d'attendre à l'extrême horizon»: l'alessandrino modellato con precisione genera un ritmo artificiale, che rompe l'intimità leopardiana di quei primi versi del canto, instaurando un conflitto insanabile fra suono, ritmo e significato. Inoltre la rima baciata che divide in distici tutto il testo poetico, non così in italiano, impone una fastidiosa iterazione sonora che rende atteso l'inatteso e interrompe quel misterioso svolgersi dell'idillio in una condizione di completa sospensione spaziale e temporale. René de Ceccatty opta per una soluzione nuova sia metrica sia sintattica e linguistica: «J'ai toujours aimé ce mont solitaire/Et ce buisson qui cache à tout regard/L'horizon lointain» (p. 139). Il colle diviene un monte, rafforzando in tal modo la posizione dell'osservatore che nonostante l'altezza, tuttavia a causa del *buisson*, che non è propriamente una siepe curata, bensì una fitta e intricata ramaglia di cespugli di varia altezza, si trova nell'impossibilità di procedere oltre con lo sguardo. I versi proseguono fluidi volendo soggiogare moderatamente il ritmo italiano in una vertiginosa risonanza nella lingua francese, come nel «pour un peu, je suis perdu d'épouvante» che evoca, ma non traduce, l'«ove per poco il cor non si spaura».

Se, come afferma Atoine Berman, «tout processus traductif est à la fois fini et défaillant, et fini parce que défaillant. [...] Considérer la traduction comme un faire marqué par la défaillance n'équivaut nullement à la placer sous le signe de la faute. Car la défaillance est à la fois irrémédiable et affrontable, alors que de la faute nul jamais ne se délivre. [...] Ainsi la traduction littéraire aujourd'hui est effectivement prise dans un mouvement de transformation, pour devenir travail textuel, et non simple transfert de signifiés; devenir expérience réflexive et conviviale, et non artisanat fermé et mutique; passer du domaine accablant de la faute à celui, libérateur, de la finitude défaillante»⁷, allora il lavoro sui *Canti* di de Ceccatty è principalmente una liberatoria e creativa revitalizzazione dello statuto linguistico e metrico leopardiano in francese. La lettura della traduzione di *Alla luna* nella traduzione *À la lune* chiaramente prova quanto detto: il vocativo iniziale è rafforzato da un aggettivo tetrasillabico che dona al primo verso un

⁷A. BERMAN, L'informatique: un nouvel outil pour les traducteurs littéraires, in *Actes des Quatrièmes Assises de la traduction littéraire*, Actes Sud, Arles 1987, p. 120.

andamento ampio e l'allitterazione della 'n', non presente nell'originale italiano, induce un sentimento di nostalgia, con un andante poco mosso, per dirla in gergo musicale, fermato bruscamente dall'avverbio di luogo, e poi ripreso nel verso successivo. Un delle parole chiave del testo, 'angoscia', che, tradotta letteralmente, all'orecchio del lettore francese evocherebbe un'altra epoca, un'altra condizione esistenziale, viene sostituita da una perifrasi. La vita del poeta, che è la vita dell'uomo che rimembra, era ed è 'travagliosa', ma nella traduzione non c'è corrispondenza, e allora de Ceccatty propende per una forma efficace: una vita piena di travagli è una vita che soggiace ad un continuo martirio. Il soggetto rimane la luna, ma non è 'diletta', aggettivo carico, nel lessico leopardiano di sfumature polisemiche, che è impossibile rendere in qualsiasi altra lingua, diviene 'adorata'. La ricchezza e varietà semantica di Leopardi viene ridotta, esemplificata e semplificata, per consentire una maggiore possibilità di acquisizione dei contenuti della poesia. «Ô ravissante lune, il me souvient qu'ici/ Je venais t'admirer, il y a une année,/ Sur la même colline et mon cœur se serrait./ Tu dominais alors cette même forêt/ Tout comme maintenant, avec même clarté./ Ton visage à mes yeux tout embués de larmes/ M'apparissait tremblant, d'un contour incertain./ Car ma vie, en ces jours, était martyrisée./ Tout comme elle le reste, aucunement changée./ Ô ma lune adorée. Et pourtant j'aime bine/ Plonger dans ma mémoire et compter tout le temps/ Qu'a duré ma douleur. Quand on est jeune encore,/ Qu'on espère beaucoup, que la mémoire est rare,/ Il est doux de revivre, en dépit du chagrin/ Et de sa persistance, un peu de son passé» (p. 145). Il procedimento seguito da de Ceccatty, in quasi tutte le traduzioni dei *Canti*, oltre che volto all'interpretazione⁸, è anche quello della compensazione⁹: l'inevitabile perdita della ricchezza e della studiaticissima scelta lessicale leopardiana si bilancia offrendo un ausilio al lettore di lingua francese, che può penetrare nella situazione, nell'emozione, nella condizione esistenziale del poeta quando crea, ma non riuscirà a cogliere la pura poesia¹⁰. Così il traduttore è colui che decide di porsi all'intersezione fra le lingue, posizione scomoda per chi si occupa di trasferire la poesia da una lingua all'altra: «tradurre

⁸ «*Interpretazione*: in questa categoria rientrano le versioni in cui viene conservata la sostanza del testo di partenza, ma viene cambiata la forma ...»: S. BASSNETT-MCGUIRE, *La traduzione. Teorie e pratica*, Bompiani, Milano 1993, p. 114.

⁹ U. ECO, op. cit., p. 106.

¹⁰ «Per bene che vada, traducendo si dice quasi la stessa cosa. Il problema del *quasi* diventa ovviamente centrale nella traduzione poetica, sino al limite della ricreazione così geniale che dal quasi si passa ad una cosa assolutamente altra, un'altra cosa, che con l'originale ha solo un debito, vorrei dire, morale»: ECO, in op.cit., p. 277. Evidentemente de Ceccatty trova un'onorevole via di mezzo, e non crea qualcosa di così nuovo, ma non può neppure riprodurre fedelmente Leopardi in francese quale appare in italiano.

vuol dire interrogare il testo nel suo prima, nel suo divenire, nel suo mostrarsi, nel suo cammino»¹¹.

Ne *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*¹² di Yves Bonnefoy, una raccolta di tre testi differenti

L'enseignement et l'exemple de Leopardi, Pour introduire à Leopardi e Leopardi parmi nous, ci troviamo di fronte ad un poeta che tenta di comprendere e interpretare un altro poeta, alla luce della propria poetica, e non in relazione alle indicazioni che Leopardi dissemina a profusione nelle numerosissime riflessioni sulla propria poetica dell'indefinito, della lontananza, del senso-non senso, della natura e della lingua poetica, eppure ogni riflessione sulla poesia del recanatese scaturisce da una pratica di traduzione attenta ed *in fieri*, non definitiva, dal momento che Bonnefoy ha tradotto solo cinque canti, e ciò lo porta a sostenere che: «Leopardi a été l'esprit lucide qui, un des premiers en Occident, a ouvert son esprit à cette évidence à travers les siècles obstinément repoussée : à savoir que l'être n'est pas, qu'il n'y a autour de nous et en nous, dans l'impermanence et l'illusoire, que des mouvements de simple matière. Mais cette pensée, à soi seule, n'aurait pas été la vérité la plus profonde [...] Ce qu'il importe de comprendre c'est que si la chose humaine n'est que du néant, en effet, du point de vue de sa place dans la *nature*, la personne qui vit dans ce corps mortel *est*, elle, tout au contraire, elle est l'être même à chaque fois qu'elle décide de le vouloir, c'est-à-dire si elle reconnaît à quelqu'un d'autre qu'elle, ou à quelque chose ou quelque principe, la valeur, à ses yeux, d'un absolu, ce que j'appelle de la présence. Car c'est alors s'inscrire dans le projet d'un lieu partagé, d'une *terre*»¹³. E prosegue il poeta francese dell'antinomia sostenendo che la poesia necessita di ricordar-si di ciò che ella è nell'assenza, e questa duplice richiesta del nulla e dell'essere nella dialettica paradossale costituisce il vero esserci della poesia e incita a vivere meglio, ed è in questo elemento cruciale che Leopardi appare a Bonnefoy come un poeta esemplare¹⁴. La traduzione di René de Ceccatty consente la diffusione del pensiero di Leopardi che è sapientemente distillato nei *Canti* per il vasto pubblico di lingua francese.

«Pour traduire [...], j'ai tenté, le plus souvent, d'en respecter le rythme, soit par des alexandrins, soit par des décasyllabes, soit par des vers plus brefs. La

¹¹ A. PRETE, *All'ombra dell'altra lingua*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 46. Il titolo del volume dell'insegna leopardi sta è tratto da una considerazione di Leopardi nello *Zibaldone*.

¹² Y. BONNEFOY, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, William Blake and co., Bordeaux 2001.

¹³ Ibidem, p. 26.

¹⁴ Ibidem, p. 28.

syntaxe parfois complexe de Leopardi méritait d'être éclairée en français» (p. 26): la conoscenza e la frequentazione tanto della madrelingua francese quanto dell'italiano colto e letterario, nonché parlato e colloquiale, inducono così René de Ceccatty a propendere per una sorta di consapevole traduzione esplicativa e didascalica, effettuata sempre alla ricerca di un tono medio ed intimo, che annulli l'effetto di lontananza della lingua e della poesia leopardiana alla cognizione del lettore di lingua francese, e riduca al massimo l'effetto artificioso e ridondante, che qualsiasi testo ottocentesco italiano tradotto in un'altra lingua produce, quando si voglia mantenere la patina arcaica con la scelta di vocaboli preziosi.

La traduzione dei *Canti* di Leopardi non può avvenire in alcuna lingua senza che il traduttore non abbia prima familiarizzato con l'esperienza e con le opere e non abbia voluto conoscere profondamente il pensiero e la poetica del cantore di *A se stesso*. Si scopre pagina dopo pagina che allo stesso momento una poesia di Leopardi è un canto, lieto e disperato, del mondo moderno e *rifugium* nell' antichità, ormai inattuabile se non attraverso l'*à rebours* del verso e dell'idillio. Ed è «in questo mondo moderno che Leopardi si impegnerà a guardare sempre più spregiudicatamente, senza limitarsi a rimpiangere la sconfitta delle "illusioni", ma facendo propria fino in fondo la ricerca del "vero", sottraendo la ragione al cinismo e alla mistificazione sociale, la poesia non può essere altro che una voce "da altrove", canto di una "virtù" originaria caduto nella volgarità e nella corruzione del presente [...]. E molta della grande poesia di Leopardi tende proprio a far vivere, in questa condizione postuma, l'incanto primigenio di una poesia in contatto con la pura "natura" [...], fino ad arrivare verso la voce assolutamente "sola" e "originaria" del pastore nel *Canto notturno* [...]: voce lontana da ogni riflesso sociale, immersa in un tempo senza tempo eppure tesa a interrogare senza illusioni la verità della condizione dell'uomo di fronte alla muta natura»¹⁵.

René de Ceccatty ha tentato di penetrare con tutta l'intensità di scrittore e di letterato, con la sua arte e il suo studio di biografo nell'epoca e nella vita di Giacomo Leopardi, al punto che il volume della traduzione dei *Canti* vede la luce insieme al racconto-saggio *Noir souci* (Paris, Flammarion, 2011) sulla vita e sul rapporto fra il poeta de *La ginestra* e il suo sodale Antonio Ranieri. In tal senso *Chants* per il lettore francese diviene al contempo la possibilità di leggere la poesia di Giacomo Leopardi, direttamente, e di intenderne la poetica,

¹⁵ G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996, p. 49. Il saggio analizza diffusamente la poetica e il fare poesia di Giacomo Leopardi, e numerosi passaggi dello storico e critico della letteratura Giulio Ferroni sono illuminanti e necessari alla comprensione della complessità dello scrittore delle *Operette Morali*.

distintamente, perché «una buona traduzione è sempre un contributo critico alla comprensione dell'opera tradotta»¹⁶. Se qualcosa si perde, e spesso si perde l'afflato poetico, qualcosa si guadagna, ed è, nel caso di Leopardi, la concentrazione sul senso complessivo del testo: «sul fior degli anni» (v. 2 del *Risorgimento*) viene interpretato e 'semplificato' da de Ceccatty come «ma jeunesse» (p. 191); i «trastulli» (v. 17 de *La sera del dì di festa*) vengono ridotti ad un esplicativo «être diverti» (p. 141); «il sereno» (v. 4 de *La quiete dopo la tempesta*) diviene «le ciel bleu» (p.231). Ben si coglie il principio didascalico nell'incipit del *Consalvo*: «Il avait presque atteint la fin son séjur/ Sur la terre. Autrefois indifférent au sort,/ Gonzalve désormais y était attentif. / Il avait vingt-cinq ans» (p. 163). «La tâche du traducteur» afferma Paul Ricoeur «na va pas du mot à la phrase, au texte, à l'ensemble culturel, mais à l'inverse»¹⁷: ed è proprio su questa linea, procedendo dal macroscopico culturale ed epocale alla microtessera del lemma, che sembra muoversi René de Ceccatty con la sua traduzione dei *Canti*, così approssimandosi ad una indicazione, numerose sono nello *Zibaldone*, di Leopardi:

La perfezion della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto, non sia per esempio greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano e in tedesco, quale egli è in greco o in francese. Questo è il difficile ... (2134-2135, 21 nov. 1821).

¹⁶ ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003, p. 247.

¹⁷ P. RICŒUR, *Sur la traduction*, Bayrd, Paris 2004, p. 56.

LEOPARDI: INFELICITÀ REALE ED ESSENZIALITÀ DEL MALE

Rosa Giulio

1. *Le «sublimi verità» del genio poetico*

In una pagina dello *Zibaldone* (1027), stesa il 10 maggio 1821, Leopardi sostiene l'«innata eminenza», nelle antiche età, delle popolazioni meridionali sulle settentrionali, ma deve anche amaramente constatare che, nell'epoca moderna, questa «eminenza» spetta, in ogni genere di azione, «agli abitatori dei ghiacci e delle nebbie, alle regioni meno favorite, anzi quasi odiate dalla natura». Solo in passato, i meridionali furono superiori, per cui si potrebbe sostenere che la civiltà antica «fu principalmente meridionale»; nel tempo presente, soprattutto nell'Europa civile, sono i settentrionali a essere «eminenti», tanto da poter affermare che la modernità è essenzialmente settentrionale: gli antichi, quindi, «si rassomigliano al carattere meridionale» e i moderni sono per indole simili ai settentrionali, secondo una progressione della civiltà dal Sud al Nord¹. Punto di

¹ «È già notato che la civiltà progredisce da gran tempo (sin da' tempi indiani) dal sud al nord, lasciando via via i paesi del sud. Le capitali del mondo antico furono Babilonia, Menfi, Atene, Roma; del moderno, Parigi, Londra, Pietroburgo! che climi!» (*Zibaldone*, 1027, 10 maggio 1821). Precedono questa riflessione, infatti, con rinvio allusivo ai popoli settentrionali, due versi di Orazio (*Carmina*, I 22, 19-20): *Quod latus mundi nebulae malusque / Juppiter urget* («quella parte del mondo oppressa dalle piogge e dalle intemperie del cielo»). D'ora in avanti lo *Zibaldone* sarà citato, anche nel testo, con *Zib.*, seguito dal numero di pagina dell'autografo leopardiano (com'è noto, lo *Zibaldone*, fu scritto lungo l'arco di un quindicennio, dall'estate 1817 al dicembre 1832). Pur tenendo presenti lo *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella (Garzanti,

riferimento è sempre l'immaginazione, «molla principale» di vita e di ogni vittoriosa azione, di cui i popoli settentrionali del passato, «bellicosi e terribili», erano privi, tanto da agire non per impulso interno, ma per obbedienza a un comando esterno; e neppure la posseggono più le moderne nazioni meridionali: per «vergogna» della natura, sembra che questa sia stata «tolta». I meridionali moderni hanno perduto la forza dell'immaginazione, di cui anticamente erano dotati, hanno perduto finanche la capacità di pensare – pur essendo «l'antica coltura tutta meridionale» – e nel settentrione, che una volta «non sapeva ancora pensare», è ora possibile ritrovare questa eminente facoltà intellettuale, per cui Leopardi si sente di affermare con la Staël che ormai il settentrione moderno, e segnatamente la Germania, è la vera *patria del pensiero*, senza escludere la grande Inghilterra di Newton e di Locke: «il mezzogiorno, in tanta maggior luce di civiltà e di letteratura, non sognava ancora di fare» i prodigiosi progressi della Germania, elevata a «universale e stabile letteratura» e «divenuta in un momento la sede della filosofia astratta» (*Zib.* 1851-1852)².

Milano 1991), e l'edizione fotografica dell'autografo con gli Indici e lo Schedario, a cura di E. Peruzzi (Scuola Normale Superiore, Pisa 1994), si cita da G. LEOPARDI, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997. Cfr. anche l'edizione critica su Cd-rom (Zanichelli, Bologna 2009), curata da F. Ceragioli e M. Ballerini, che offre la possibilità non solo di consultare il testo, digitato con indicazioni a colori delle varianti (correzioni, aggiunte interlineari, ecc.), ma soprattutto di leggere, richiamandolo con finestra a parte (e suscettibile di ingrandimento), direttamente l'autografo.

² Se ora, nel tempo presente, è la Germania la nuova «patria del pensiero», in passato, dalle «prime tracce che abbiamo della storia umana fino a' di nostri», erano altre nazioni ad avere il primato nella filosofia: a parte la Grecia e l'Italia del Rinascimento, anche l'Egitto e l'India; pertanto, si chiede Leopardi con implicita risposta affermativa: «La profonda filosofia

di Salomone e del figlio di Sirac [Gesù, figlio di Sirach, autore dell' *Ecclesiastico*, 167 a. C. circa] non era meridionale? L'Oriente non ha primeggiato in tutta l'antichità in ordine al pensiero, alla profondità, alle cognizioni le più metafisiche, alla morale? Confucio non fu meridionale? Donde venne la filosofia tra' latini? dalla Grecia. Chi si distinse in essa fra tutti gli scrittori latini per ciò che spetta alla profondità? gli spagnuoli Seneca, Lucano, possiamo anche dir Quintiliano. E nella teologia? gli affricani Tertulliano, S. Agostino, nella teologia e filosofia insieme? Arnobio affricano, e Lattanzio (credo) parimente» (*Zib.* 1849). Cfr. in *Oeuvres complètes de Madame la Baronne De Staël-Holstein*, Slatkine Reprints, Genève 1967, I, *Corinne ou l'Italie*, pp. 653-863; II, *De l'Allemagne*, pp. 4-257. Sui rapporti tra *Corinne ou l'Italie* di A.-L.-G. Necker, baronessa di Staël-Holstein (Madame de Staël), e Leopardi, che aveva letto il romanzo nell'autunno del 1819 (citandolo dalla quinta edizione parigina del 1812), cfr. M. A. RIGONI, *Leopardi e i costumi degli Italiani*, introduzione a LEOPARDI, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, testo critico di M. Dondero, commento di R. Melchiori, Rizzoli, Milano 1998 e 2006, pp. 5-24, in partic. le note 9 e 10 di p. 8, con rinvii agli studi precedenti e all'influsso su Stendhal. A partire dal primo importante saggio di S. RAVASI, *Leopardi et Mme de Staël* (Tipografia Sociale, Milano 1910, rist. anast., Presentazione di F. Foschi, Prefazione di L. Felici, CNSL, Fondazione Garzanti, Recanati 1999), traccia un documentato quadro M. DONDERO, *Leopardi, il modello di «Corinne» e il «Discorso sugli Italiani»*, in «*Corinne» e l'Italia di Mme de Staël*, a cura di B. Alfonzetti e N. Bellucci, Bulzoni, Roma 2010, pp. 241-55; ma vanno anche tenuti presenti: R. DAMIANI, *All'ombra di Madame de Staël* [1993], in ID., *L'impero della ragione. Studi leopardiani*, Longo, Ravenna 1994, pp. 149-71; A. DOLFI, *Sulle modalità dell'annotare leopardiano (la lettura di «Corinne»)* [1989], in EAD., *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 123-36. Per quanto riguarda le traduzioni italiane, cfr. *Corinne* (1807): MADAME DE STAËL, *Corinna o l'Italia*, traduz. di L. Pompilj, Casini, Firenze 1967 (che è l'edizione utilizzata da Rigoni nel saggio citato); a cura di A. E. Signorini, con una nota di M. Rak, Mondadori, Milano 2006; *De l'Allemagne* (1810): EAD., *La*

In alcune pagine zibaldoniane (1849-1859), di poco successive al 5 ottobre 1821, in cui pure è riconosciuta alla Germania, seguita dall'Inghilterra, l'indiscussa superiorità nella moderna civiltà della ragione e del pensiero, la definizione di «astratta», attribuita alla filosofia tedesca, suona per Leopardi, almeno a questa altezza cronologica della sua riflessione, ancora in accezione negativa. Dopo un breve *excursus*, infatti (*Zib.* 1849-50), in cui sostiene il primato nella filosofia, «e massime nelle grandi scoperte che le appartengono», delle nazioni meridionali del mondo antico, dalla Grecia fino all'Italia del Rinascimento, senza trascurare la teologia cristiana che fu «tutta greca», si sofferma sui tedeschi moderni per sottolinearne l'abilità solo nelle «materie astratte» e deplorare il loro più ammirato centro di ispirazione poetica, il sentimento, bollato come «tanto più falso, e forzato, e innaturale e debole per se stesso, quanto apparisce più vivo ed esterno». Questi tedeschi, insiste Leopardi, sono troppo analitici, esatti, applicati alle «meditazioni astratte», capaci di illuminare «molte cose oscure», avendo di recente fatto grandi progressi soprattutto nella metafisica e nelle scienze, ma, osservandoli con più attenzione, risulta che certamente hanno sviluppato non poche verità: tutte però scoperte da altri.

La conclusione del ragionamento è che la filosofia metafisica della Germania, senza alcun dubbio dotata di un *esprit de géométrie* non comune, si è limitata solo a illustrare analiticamente delle «verità», ma non si è elevata al sublime volo d'aquila del genio, l'unico in grado di scoprirne di nuove, perché ai filosofi tedeschi, esatti e astratti, manca un elemento

Germania, traduz. di A. Caporali, Introduzione di P. P. Trompeo, de Silva, Torino 1943.

risolutivo per penetrare nelle profondità arcane dell'universo: «il colpo d'occhio». Di qui l'interrogativa retorica: «Quando ha mai un tedesco gettato sul gran sistema delle cose un'occhiata onnipotente che gli abbia rivelato un grande e veramente fecondo segreto della natura?» (*Zib.* 1851-52); senza colpo d'occhio e con la sola analisi, sia pure «minuta e squisita», non si scopre mai «un gran punto della natura; il centro di un gran sistema; la chiave, la molla, il complesso totale di una gran macchina». La critica leopardiana, muovendo sempre dal presupposto della superiorità del mondo antico e dei popoli meridionali, è ingiustamente aspra (almeno in questo primo ordine di riflessioni) verso la Germania, simbolo della modernità e della supremazia dei popoli settentrionali, tanto da concludere (*Zib.* 1858-59) che l'autentico «spirito inventivo» appartenne al Mezzogiorno e all'Italia del Rinascimento – «Machiavelli fu il fondatore della politica moderna e profonda» – e le grandi scoperte si devono agli antichi, proprio perché non ebbero «bisogno della ragione», ma solo dell'immaginazione e del sentimento, più vicini alla natura, suoi «perfetti modelli» e con essa «meglio armonizzanti», in quanto originarie ed esclusive qualità umane dei «tempi naturali»³.

³ Se validi sono elogio e giudizio, che riguardano Machiavelli, particolarmente ingiusta, se non proprio antistorica, è la nota polemica sul polacco Copernico, coinvolto nella critica antigermanica e pertanto fatto passare per tedesco: «Il sistema detto di Copernico potrebbe riguardarsi come una grande scoperta e innovazione, anche in ordine alla metafisica; ma è noto che quel tedesco non fece altro che, colle sue meditazioni lunghe e profonde, coltivare e stabilire una verità già saputa o immaginata da' Pittagorici, da Aristarco di Samo, dal Cardinale di Cusa. Questo è ciò che fanno fare i tedeschi» (*Zib.* 1858, 5-6 ottobre 1821). Eppure il tredicenne Giacomo aveva esaltato Copernico, perché aveva tolto a Tolomeo «lo scettro ingiustamente usurpato», dando alla luce «il più celebre di tutti i sistemi del mondo» (LEOPARDI, *Dissertazione sopra*

Prima di giungere a queste conclusioni, peraltro già implicite nelle premesse, Leopardi affronta nelle pagine centrali, dedicate alle riflessioni sulla filosofia tedesca (*Zib.* 1853-1856), la parte forse più interessante del suo discorso, stringente nei nessi e articolata negli snodi argomentativi, suggestiva e coinvolgente nel punto d'approdo. Riprendendo, infatti, il motivo del «colpo d'occhio» – dopo un duro attacco anche all'immaginazione dei tedeschi (tacciata di scarsa naturalezza, di essere «artefatta e fittizia», falsamente spontanea, in quanto non in sintonia con la natura, non essendo da essa derivata), componente essenziale e tutta negativa della loro speculazione filosofica, tale da portarli a “delirare” quando architettano complicate e astratte costruzioni sistematiche –, approfondisce il concetto di «esattezza», ritenendola funzionale allo studio delle «parti», ma non del «tutto», e, dunque, insufficiente per giungere alle «grandi scoperte». Solo il «colpo d'occhio» può realmente “vedere” i molteplici rapporti intercorrenti tra le parti, perché quel che in esse appare «assolutamente vero e dimostrato» può non verificarsi nel «tutto» e spesso accade che con parti «verissime» si compone un sistema «falsissimo».

Questa circostanza nefasta deriva proprio dall'«ignoranza de' rapporti», a sua volta prodotta dalla scarsa «padronanza sulla natura»: come in un percorso anulare, l'argomentazione ritorna ancora alla natura, perché questa «padronanza» è data dalla natura stessa, «sollevandovi sopra di sé» con la «forza di colpo d'occhio», che deriva dall'«immaginazione» e, in ultima analisi, «da ciò che si chiama genio in tutta l'estensione del termine». Volendo schematizzare, nella sua *Ringkomposition* concettuale Leopardi sostiene che, per giungere alle «grandi scoperte» – da cui sembrano lontane le troppo “esatte”

l'astronomia, in ID., *Poesie e Prose. II. Prose*, a cura di Damiani, Mondadori, Milano 1988, p. 483).

speculazioni dei filosofi tedeschi, tra cui Leibniz («Leibnizio, forse il più gran metafisico della Germania») con le sue oniriche favole di «mondi, ottimismo, armonia prestabilita, idee innate», non certamente paragonabile a Cartesio, Galileo, Newton, Locke, che «hanno veramente mutato faccia alla filosofia»⁴ –, si deve partire dalla natura produttrice di un'immaginazione ad essa corrispondente, da cui deriva il «colpo d'occhio», la «vista» aquilina e penetrante del «genio», capace di intuire gli «scambievoli rapporti» tra le parti e, quindi, le segrete verità del «tutto», conquistando quella «padronanza sulla natura» che proprio la natura – con cui le sue facoltà immaginative sono fin del principio armonizzate – gli ha dato.

L'uomo di genio, il solo destinato a percorrere «gli andirivieni di questo laberinto della natura», deve possedere, oltre all'immaginazione, entusiasmo, sentimento e fantasia, un insieme prodigioso di elevate qualità che formano le «grandi illusioni», tali da collocarlo su di un'«eminenza», da cui può scorgere «la verità che sebben fuggente non se gli può nascondere». Ed ecco il primo punto di approdo dell'articolato

⁴ Cfr. B. MARTINELLI, *Leopardi e Leibniz*, in ID., *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Carocci, Roma 2003, pp. 69-134. Secondo Martinelli, nelle pagine zibaldoniane del 19-22 aprile 1826 Leopardi tenta di confutare la teoria leibniziana dell'ottimismo, ma dal confronto-scontro con il filosofo di Lipsia, di cui non aveva mai realmente letto le opere, il suo pensiero uscirebbe «ridimensionato», mostrando di essere «debole» sul piano teoretico e influenzato da Voltaire e da Holbach (pp. 133-34). Le pagine zibaldoniane del 19-22 aprile 1826 sono 4174-77; celebre la 4175 per l'esempio del giardino in *souffrance*: «Entrate in un giardino [...] Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento»; altrettanto noto l'*incipit* del pensiero: «Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male» (*Zib.* 4174).

ragionamento di Leopardi: dalla natura all'immaginazione, al sentimento, al colpo d'occhio, al genio, alla natura di nuovo e, infine, alle «grandi illusioni», che una volta furono proprie dei popoli meridionali e soprattutto del mondo antico; sono queste, che tante volte sono sembrate inattuali, fuori tempo, se non delle pure follie, a costituire realmente, e talvolta a precorrere, «sublimi verità», tali da rivelare, come per folgoranti intuizioni, i segreti e misteriosi e terribili abissi della natura, i suoi arcani e nascosti e impenetrabili labirinti:

Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursore di queste, e rivelano all'uomo, come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi (*Zib.* 1855-56).

Il filosofo, «esatto, paziente, geometrico», invano cerca di svelare queste nascoste, sublimi verità, come i tedeschi, che possono solo «descrivere e perfezionare» gli illuminanti messaggi trasmessi dal genio, i disegni dei labirintici meandri della natura, intuiti dalla sua immaginazione e dal colpo d'occhio totalizzante; e, con Leibniz, non è risparmiato neppure Kant, anch'egli astratto costruttore di «favole e sogni», la cui celebre *Critica della ragion pura* conterebbe meno verità di quante ne contengano i romanzi di Wieland (*Zib.* 2618), secondo un Leopardi ancora influenzato dalla Staël, che in *De l'Allemagne* aveva tracciato un profilo del massimo filosofo della Modernità, presentandolo come un asceta, completamente

privo delle ardenti passioni dell'animo umano⁵. E tuttavia il secondo e ultimo punto d'approdo del discorso leopardiano

⁵ Sui motivi dell'interesse leopardiano per Christoph Martin Wieland, vd. L. CELLERINO, *Wieland e Kant nello Zibaldone* [1994], in EAD., *L'io del topo. Pensieri e letture dell'ultimo Leopardi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1997, pp. 139-58. Quanto a Kant, di cui Leopardi conosceva superficialmente il pensiero filosofico, si è ipotizzata una certa «affinità» tra le idee di spazio e di tempo, così come sono concepite nella pagina zibaldoniana 4233 del 14 dicembre 1826, e quelle teorizzate nella *Critica della ragion pura*, che sono esattamente sintesi *a priori*, «forme» trascendentali della sensibilità: cfr. G. CORSINOVI, *Le anticipazioni della modernità: intuizioni epistemologiche e percorsi della scienza nello Zibaldone*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati-Portorecanati, 14-19 settembre 1998), a cura di R. Garbuglia, Olschki, Firenze 2001, II, pp. 449-66: a p. 457. Secondo MARTINELLI (*op. cit.*, p. 171, n. 77), si “confonde” Kant con Locke e la stessa idea leopardiana di spazio sarebbe in linea con quanto sostenuto da Leibniz e da Cartesio. Per confronto, l'*incipit* della pagina zibaldoniana (4233) è: «Il tempo non è una cosa. Esso è un accidente delle cose, e indipendentemente dalla esistenza delle cose è nulla; è uno accidente di questa esistenza; o piuttosto è una nostra idea, una parola [...] Sicchè, come il tempo è un modo o un lato del considerare la esistenza delle cose, così lo spazio non è altro che un modo, un lato, del considerar che noi facciamo il nulla». Anche G. POLIZZI, dopo un ragguaglio, breve ma esaustivo (a cui si rinvia), sulla «ricostruzione della difficile ricezione del pensiero kantiano in Italia», ritiene che l'incontro di Leopardi con Kant «sia stato un incontro mancato», sembrando «altamente improbabile una lettura delle opere di Kant», da parte del poeta (*Leopardi e «le ragioni della verità». Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, Prefazione di R. Bodei, Carocci, Roma 2003, pp. 152-53; 196-97). «Leopardi non approda alla nozione kantiana del trascendentale» – intuizione fondante quella che il filosofo ha chiamato la sua “rivoluzione copernicana” – anche secondo A. CARRERA (*La distanza del cielo. Leopardi e lo spazio dell'ispirazione*, Medusa, Milano 2011, p. 146, vd. anche pp. 203-51).

rappresenta una meta più alta e, in un certo senso, ambiziosa, con sottesi riverberi autobiografici, perché è collocata oltre la filosofia, oltre la stessa poesia generalmente intesa e l'ampia, indefinita area della letteratura: il genio, infatti, capace di scoprire «altissime verità» e di riuscire a manifestarle, è «il vero poeta lirico».

Non il rigore, non l'esattezza, non la «ragion pura», ma il «totale disordine», in cui si trova l'animo del poeta lirico, «vale a dire l'uomo infiammato dal più pazzo fuoco», costituisce lo stato di «vigor febbrile e straordinario», dionisiacamente privilegiato per attingere sublimi verità e concepire grandi illusioni: se esemplare nel mondo antico è Pindaro, tra i moderni Leopardi include «alcuni lirici tedeschi ed inglesi»; la Germania, “patria del pensiero”, interdetta alle grandi scoperte dalla sua stessa filosofia astratta e sistematica, riesce, invece, a distinguersi tra le nazioni europee proprio per la sua poesia lirica, perché in questo singolare ed eccezionale aspetto della creazione umana si fondono mirabilmente l'immaginazione, corrispondente con la natura, il sentimento e l'entusiasmo, essenziali nel genio creatore di grandi illusioni, come soprattutto nel mondo antico furono eroicamente concepite. La poesia lirica è, infatti, considerata una delle prime fra le arti, in quanto espressione e imitazione di passioni vive; essendo il genere poetico più antico e universale, è figlia legittima della natura (*Zib.* 2361, 4234, 4236), «sommità della poesia» (*Zib.* 245), come dimostra anche il fatto che dei tre principali generi poetici rimane il solo ancora praticato dai moderni (*Zib.* 4476-77); ritornando poi ai tedeschi, Goethe, come indicato anche dalla Staël, oltre che di immaginazione (non a caso il suo Werther aveva suscitato nel giovane Giacomo il calore della

disperazione), è particolarmente dotato di un «grande ingegno, e di genere profondo e riflessivo» (*Zib.* 261, 1063)⁶.

2. *Il «misero» Torquato e il meno «commiserabile» Dante*

Se nell'ottobre del 1821 le riserve sui tedeschi, come rappresentativi dei popoli settentrionali, affacciatisi alla ribalta della storia nei tempi moderni, sono molto frequenti e insistenti, due anni dopo, il 13 ottobre 1823, come primo sintomo della svolta del 1824, Leopardi tributa elogi e riconoscimenti alla Germania. Profondi e sottili speculatori soprattutto nelle «scienze astratte», i tedeschi, anche se può sembrare in contrasto con la loro qualità di pensatori e con la natura in generale dei settentrionali, sono, nel tempo presente, «più immaginosi e più poeti veramente e più sensibili, entusiasti, e di fantasia più efficace e forte» quanto al poetare e alle opere dello spirito, «e più inventivi, originali e fecondi che non sono i meridionali». Questo rapporto inverso, rispetto al passato, riguarda i «soli settentrionali e meridionali moderni» (*Zib.* 3680). Vengono, quindi, attribuite ai settentrionali, e segnatamente ai tedeschi

⁶ Del *Werther* (italianizzato in *Verter*) Leopardi possedeva la traduz. ital. di Michel Salom, pubblicata a Venezia nel 1796. Goethe è, nella pagina (261) zibaldoniana del 6 ottobre 1820, preferito a Byron. Quanto alla poesia lirica (*Zib.* 4476-77, 29-30 marzo 1829), unico genere praticato ancora dai moderni, Leopardi osserva: «[...] genere, siccome primo di tempo, così eterno ed universale, cioè proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia; la quale consistè da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto sono liriche. Ed anco in questa circostanza di non aver poesia se non lirica, l'età nostra si avvicina alla primitiva».

moderni, quelle doti di immaginazione e sensibilità, una volta appartenute ai popoli meridionali del mondo antico, e in particolare alla Grecia e all'Italia, coerentemente con l'idea di filosofia, maturata da Leopardi alcuni anni dopo. In una pagina significativa dello *Zibaldone* (4161), infatti, scritta a Bologna il 20 dicembre 1825, osserva che «i più filosofi per teoria sono in pratica i meno filosofi, e che i men disposti alla filosofia teorica sono i più filosofi nell'effetto», proprio perché il «vero e grande filosofo» deve possedere i doni «naturali» di «grande immaginativa e gran sensibilità», qualità solitamente attribuite ai poeti; in tal senso, «sommo filosofo fu il Tasso pei suoi tempi», in quanto meno disposto a praticare la filosofia in senso stretto, vale a dire una speculazione teorica e astratta, espressa con i termini tecnici del discorso metafisico⁷.

⁷ Precisa, infatti, Leopardi, nella parte finale della pagina: «E si potrebbe anzi dire che la mira, l'intenzione e la somma della filosofia teorica e de' suoi precetti non consiste effettivamente in altro che nel proposito di rendere la vita e il carattere di quelli che la posseggono conforme a quello di coloro che non ne sono capaci per natura. Effetto che ella difficilmente ottiene». In una pagina zibaldoniana (305) del 7 novembre 1820 aveva scritto: «Così l'apice del sapere umano e della filosofia consiste a conoscere la di lei propria inutilità [...] consiste a correggere i danni ch'essa medesima ha fatti, a rimetter l'uomo in quella condizione in cui sarebbe sempre stato, s'ella non fosse mai nata. E perciò solo è utile la sommità della filosofia, perchè ci libera e disinganna dalla filosofia». E in un'altra (2711) del 21 maggio 1823: «Di qui si conferma quel mio principio che la sommità della sapienza consiste nel conoscere la sua propria inutilità, e come gli uomini sarebbero già sapientissimi s'ella mai non fosse nata». Così pure, nel *Dialogo di Timando e di Eleandro*, composto tra il 14 e 24 giugno 1824, Eleandro (Leopardi) afferma: «Io non ignoro che l'ultima conclusione che si ricava dalla filosofia vera e perfetta si è che non bisogna filosofare» (LEOPARDI, *Operette morali*, edizione critica a cura di O. Besomi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1979, pp. 343-59: a p. 356; vd. il vol. sulle

La scelta e l'esempio di Tasso non sono casuali: fin dai primi pensieri zibaldoniani, il poeta dell'*Aminta* e della *Gerusalemme liberata* è rappresentato come uno dei pochi ad aver provato la disperazione che nasce dal senso di nullità delle cose e dall'infelicità umana (141): chi «conosce intimamente il Tasso, se non riporrà lo scrittore o il poeta fra i sommi, porrà certo l'uomo fra i primi, e forse nel primo luogo del suo tempo» (462). Dal quarto canto dell'*Appressamento della morte* (1816) alla canzone *Ad Angelo Mai* (1820), dalla lettera al fratello Carlo (1823) all'operetta morale, *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* (1824), la presenza del Sorrentino, il «forestiero napolitano», negli scritti leopardiani è costante, sia per evidenti proiezioni autobiografiche, sia anche – tenendo conto dell'insieme, se pur non sistematico, dei suoi pensieri sulle opposte polarità meridionali/settentrionali, antichi/moderni – per la sua figura poetica esemplare di meridionale, vissuto in un'epoca di parziale rinascita dell'antico, quale per il Recanatese fu il nostro Rinascimento⁸.

Concordanze delle Operette, a cura di Id. et alii, Olms-Weidmann, Hildesheim-Zürich-New York 1988). Cfr. anche le edizioni a cura di C. Galimberti (Guida, Napoli 1978) e di L. Melosi (Rizzoli, Milano 2008).

⁸ Se le prime due riflessioni su Tasso (pagine 141 e 462 dello *Zibaldone*) sono rispettivamente del 27 giugno e 28 dicembre 1820, già nel 1816 con la Cantica, *Appressamento della morte*, Leopardi tracciava in una terzina (IV, 136-138) questo ritratto del poeta sorrentino: *Mira colui che lagrimar fu visto / tutta sua vita, e or di suo pianto ha 'l frutto, / e cantò l'armi e 'l glorioso acquisto*. E nello stesso anno, 1820, in cui scriveva quella sua riflessione nello *Zibaldone*, nella canzone *Ad Angelo Mai* si rivolge direttamente al cantore della *Gerusalemme liberata*: *O Torquato, o Torquato, a noi l'eccelsa / tua mente allora, il pianto / a te, non altro, preparava il cielo. / Oh misero Torquato! il dolce canto / non valse a consolarti [...]*. Così pure nella celebre lettera al fratello Carlo, scritta da Roma, il 20 febbraio 1823, ritornano, anche questa volta, le lagrime e il

Conferma questa ipotesi il successivo paragone tra Dante e Tasso, che Leopardi affronterà in maniera singolare in una fase più avanzata delle sue riflessioni (14 marzo 1827), inserendolo proprio nel contesto di cui si sta discorrendo e intrecciando alle latenti spinte autobiografiche le motivazioni di ordine ideologico sul rapporto meridionali-settentrionali; di qui la plausibile congettura che la mitizzazione del Sorrentino avrebbe la sua effettiva *ratio* nel “vedere” in Tasso il simbolo “vivente” delle sue idee: il poeta “meridionale”, che si ispira ai modelli del

pianto, non di Tasso, ma di Leopardi, quasi a suggellare la simbiosi tra due anime poetiche, sensibili e sventurate: «Venerdì 15 febbraio 1823 fui a visitare il sepolcro del Tasso e ci piansi. Questo è il primo e l'unico *piacere* che ho provato in Roma. [...] tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto fra la grandezza del Tasso e l'umiltà della sua sepoltura» (LEOPARDI, *Lettere*, a cura di Damiani, Mondadori, Milano 2006, pp. 389-91: a p. 390; per il *Commento* del curatore, pp. 1283-84). E ritorna ancora il Sorrentino da protagonista nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, composto nella prima decade del giugno 1824, dove il poeta di Erminia e Clorinda evoca la sua Eleonora, Lenora, che gli «torna alla mente» nella «prigione» ferrarese: «talora, pensando a lei, mi si ravvivono nell'animo certe immagini e certi affetti, tali, che per quel poco tempo, cui pare di essere ancora quello stesso Torquato che fui prima di aver fatto esperienza delle sciagure e degli uomini, e che ora io piango tante volte per morto» (LEOPARDI, *Operette morali*, cit., pp. 151-61: a p. 152). Fin dall'*incipit* del dialogo le «sciagure» del poeta balzano subito in primo piano; saranno riprese tre anni dopo, nel 1827. Cfr. A. DI BENEDETTO, «*La sua vita stessa è una poesia*»: sul mito romantico di Torquato Tasso, in ID., *Dal tramonto dei lumi al romanticismo. Valutazioni*, Mucchi, Modena 2000, pp. 203-42; R. GIULIO, *Tasso a Sant'Onofrio: la morte del poeta e il mito romantico*, in EAD., *Dittico per Tasso e Leopardi*, Edisud, Salerno 2001, pp. 3-16; G. GRONDA, *Una vita per due: il 'Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare'* (integr. M. Geymonat), in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di G. Patrizi, Bulzoni, Roma 2002, pp. 515-26.

mondo “antico”. Il paragone Dante-Tasso, oltre a essere collocato in questo specifico contesto, è anticipato da un altro ragionamento che riprende e varia la dicotomia interno/esterno. A un «fisico interno» delicato corrisponde la delicatezza di quello «esterno»; la forza corporea rende l'uomo più «materiale» e quindi «men vivo, perchè la vita, cioè il sentimento dell'esistenza è nello spirito e dello spirito»; la «materia», infatti, non vive, «non ha che far colla vita, ma solo colla esistenza, la quale considerata senza vita non è capace nè di amor proprio nè d'infelicità» (*Zib.* 3923-24).

Di conseguenza, un essere umano, in cui il «materiale» aumenta in proporzione inversa allo «spirituale», realizza una minore partecipazione alla vita, per qualità e intensità, e, avendo meno «amor proprio», è «meno infelice»; alla coppia antinomica interno/esterno è immediatamente collegata nell'argomentazione leopardiana l'antitesi più infelice/meno infelice: maggiore presenza «materiale» esterna e minore forza «spirituale» interna sono causa di minore «infelicità», di sensazioni e azioni meno vitali, dal momento che «la forza del corpo rende il vivente più materiale», gli impedisce o indebolisce «la passione interna» e quindi gli fa scemare la «vita». In coerente collegamento con l'impostazione generale del suo discorso, in cui si stabiliscono dei nessi assiomatici concatenati (interno/esterno-spirituale/materiale-maggiore infelicità/minore infelicità), Leopardi conclude: «tra le nazioni umane le settentrionali, più forti di corpo, men vive di spirito, sono meno infelici delle meridionali», come diretta conseguenza, sul piano antropologico, del fatto che «tra gl'individui umani i più forti di corpo, men delicati di spirito, sono meno infelici» (*Zib.* 3924-25)⁹.

⁹ Queste pagine zibaldoniane rientrano in un gruppo (da 3921 a 3927) del 27 novembre 1823; al centro è il tema dell'infelicità degli individui più

Ribaltando una precedente riflessione (*Zib.* 931-32) – in cui tra meridionali e settentrionali si faceva intercorrere la stessa differenza esistente fra antichi e moderni, segnata dal contrasto dell’immaginazione, bellezza e minore infelicità dei primi con la malinconia, la ragione e conseguente maggiore infelicità dei secondi –, questo nuovo argomentare di Leopardi, concluso con la decisa affermazione della maggiore infelicità dei popoli meridionali, è l’immediato presupposto del paragone Dante-Tasso, inserito nel contesto delle categorie esistenziali contrapposte, «meno infelice» *vs* «più infelice», da attribuire ai due poeti. La data delle pagine (4255-56) dello *Zibaldone*, 14 marzo 1827, conferma il momento più avanzato e maturo delle sue riflessioni, con una coerente ripresa dell’idea – non a caso collocata in posizione centrale (tra la prima parte: paragone Dante-Tasso, e la seconda: caratteri dei popoli) e in funzione di snodo e di raccordo –, che attribuisce una civiltà più elevata alle antiche nazioni e in particolare alle meridionali, come la Grecia e l’Italia, della quale «non era ben civile che la parte meridionale»¹⁰. Prima di questa affermazione, Leopardi osserva

delicati e vivi di spirito, ripreso nel *Dialogo della Natura e di un’Anima*, scritto tra il 9 e 14 aprile 1824: alla domanda dell’Anima («Ma, dimmi, eccellenza e infelicità straordinaria sono sostanzialmente una cosa stessa?») la Natura risponde: «Nelle anime degli uomini, e proporzionatamente in quelle di tutti i generi di animali, si può dire che l’una e l’altra cosa sieno quasi il medesimo: perchè l’eccellenza delle anime importa maggiore intensione della loro vita; la qual cosa importa maggior sentimento dell’infelicità propria; che è come se io dicessi maggiore infelicità» (LEOPARDI, *Operette morali*, cit., pp. 93-102: a p. 94).

¹⁰ «A metà strada tra leggi della natura e volontà nella storia, tra nostalgia dell’antico e verifica del moderno, il meridione di Leopardi si configura, al tempo stesso, come verità storica trasfigurata in mito, e come mito intriso di storia» (A. PLACANICA, *Leopardi e il Mezzogiorno del mondo*,

che sia Dante che Tasso sono stati «sfortunatissimi» in vita, e morti per giunta in esilio; e, pure, visitando i loro sepolcri, non ha sentito «alcun moto di tenerezza» per il poeta fiorentino, ma ha «pianto» sulla tomba di Tasso, senza venir meno alla sua «altissima stima, anzi ammirazione, verso Dante», le cui sventure furono indubbiamente «reali e grandi», mentre quelle del poeta sorrentino sono state, forse in gran parte, «immaginarie», come appare dal suo modo di raccontarle, non privo di «contraddizioni». Per quale ragione Leopardi “piange” solo sul sepolcro di Tasso?

Ma noi vediamo in Dante un uomo d'animo forte, d'animo bastante a reggere e sostenere la mala fortuna; oltracciò un uomo che contrasta e combatte con essa, colla necessità col fato. Tanto più ammirabile certo, ma tanto meno amabile e commiserabile. Nel Tasso vediamo uno che è vinto dalla sua miseria, soccombente, atterrato, che ha ceduto all'avversità, che soffre continuamente e patisce oltre modo. Sieno ancora immaginarie e vane del tutto le sue calamità; la infelicità sua certamente è reale. Anzi senza fallo, se ben sia meno sfortunato di Dante, egli è molto più infelice.

Il “meridionale” Tasso, dunque, anche se immaginarie furono le sue «calamità», perché meno sfortunato di Dante, fu molto più «infelice», in quanto «reale» fu la sua infelicità: il presupposto leopardiano della “reale” infelicità di Tasso rende straniante il ragionamento, da cui si può all'inverso dedurre che l'infelicità di Dante, nonostante le sue sventure «reali e grandi»,

Avagliano, Cava de' Tirreni 1998, p. 111). Cfr. anche L. FELICI, *Meridionali, meridionalità, meriggio*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo*, cit., II, pp. 679-99; F. CASSANO, *Oltre il nulla. Studio su Giacomo Leopardi*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 8-25.

non fu “reale”, con un evidente effetto che potrebbe rientrare nella dimensione dell’assurdo se non avesse una motivazione non solo di natura autobiografica, ma anche di ordine squisitamente concettuale. Infatti, riproponendo l’assioma della maggiore civiltà delle antiche nazioni meridionali, dopo avere osservato che questa è andata nel tempo «tuttavia progredendo dal sud al nord», tanto da risiedere ormai tra le moderne popolazioni settentrionali (sì che «i popoli civili moderni sono tutti settentrionali»), Leopardi conclude che, se «la civiltà antica fu una civiltà meridionale» e «la nostra è una civiltà settentrionale», si deve allora ritenere l’antichità come «una specie di meridionalità nel tempo» e dunque la stessa meridionalità, data la maggiore vita interiore dei suoi individui, come infelicità¹¹. Di qui la riflessione, inserita in questo punto del discorso, sul paragone di Dante con Tasso, la cui figura, da sempre amata, diventa emblema di infelicità e di meridionalità: un mito, dunque, che nel procedere per antinomie del pluristratificato pensiero leopardiano assume l’aspetto di un faro luminoso, un centro, una guida per orientarsi nei labirintici percorsi del suo stringente argomentare.

3. *La noia da negazione della «vita vitale» a «segno di grandezza e di nobiltà» della natura umana*

La tormentata prosa zibaldoniana, a volte, si sfrangia in direzioni centrifughe, propagandosi in percorsi trasversali, altre,

¹¹ Il fatto che la civiltà antica fu essenzialmente meridionale e la moderna è una civiltà settentrionale è «proposizione che siccome a prima vista si riconosce per verissima moralmente, così nè più nè meno è vera letteralmente presa, e geograficamente. Differenza del resto grandissima e sostanzialissima, se non principale, e includente in se tutte le altre» (*Zib.* 4256). Vd. F. TATEO, *Leopardi e gli antichi*, in *Ripensare Leopardi*, a cura di M. Dell’Aquila, Schena, Fasano 1999, pp. 9-28.

si condensa in microsistemi strutturalmente coesi, ma attraversati spesso da una tendenza a riprendere posizioni teoriche e a riformulare tesi, idee, nozioni, esposte in tempi diversi. Un caso emblematico riguarda uno dei concetti più frequenti e diversamente rimodulato: la noia, le cui trasformazioni semantiche, pur andando oltre lo *Zibaldone*, vi trovano comunque le premesse, il punto di partenza, il nucleo genetico. Si configura, infatti, una fase intermedia tra le prime formulazioni e le successive ridefinizioni del concetto di noia, in cui sono organicamente riprese tutte le osservazioni sparse in pagine (72, 82, 89-90) scritte in anni precedenti al 1820. Momento cruciale del passaggio è il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*: avendo il poeta della *Liberata* affermato che la «noia sola» lo «uccide», il Genio gli chiede: «Che cosa è la noia?». La risposta di Tasso rappresenta la sintesi che ne definisce le qualità fondamentali, almeno fino a questa data: «Tutti gl'intervalli della vita umana, frapposti ai piaceri e ai dispiaceri, sono occupati dalla noia». Il 17 ottobre 1823, Leopardi aveva analogamente annotato (*Zib.* 3714): «La noia corre sempre e immediatamente a riempire tutti i vuoti che lasciano negli animi de' viventi il piacere e il dispiacere».

Poco meno di un mese dopo, 13 novembre, comincia tuttavia a introdurre una variante nel concetto di noia, di cui terrà conto nelle definizioni successive al 1824: esiste una noia più viva e penosa della noia comunemente detta, e più simile all'infelicità, perché corrisponde a un desiderio molto intenso, ma egualmente vano di felicità; «questa sorta di passione è quella che provano generalmente i giovani quando sono in istato di non piacere e non dispiacere. Essi sono poco capaci della noia comunemente detta» (*Zib.* 3880): è già un segnale significativo che anticipa l'idea di noia come «sorta di passione», che può collegarsi con lo stato poetico, con il sentimento del «sublime»,

di cui in uno (LXVIII) dei *Pensieri* è tessuto l'elogio («la noia è in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani»).

Distante appare il concetto di noia come contraria alla «vita vitale» – la *vita vitalis* di Ennio ripresa da Cicerone nel *De amicitia* (XXII) – e tale da essere odiata come la morte che è la non esistenza, formulato l'8 maggio 1822 (*Zib.* 2434) con rinvio ad altre analoghe riflessioni: «Del resto l'odio della noia è uno di quei tanti effetti dell'amor della vita (passione elementare ed essenziale nel vivente) che ho specificati in parecchi di questi pensieri», tra cui un altro, di poco precedente, dove la noia è considerata morte della vita, perché non voluta dalla natura, come si evince dal fatto che è l'unico male non condiviso con gli animali da parte dell'uomo (*Zib.* 2220-21, 3 dicembre 1821). Distanza ancora più evidente confrontando queste definizioni dei primi anni Venti con due *Pensieri* correlati (LXVII-LXVIII) e successivi al 1831. Se nell'*explicit* del LXVIII il «patire» la noia è considerato «il maggiore segno di grandezza e di nobiltà, che si vegga della natura umana» (e questo spiega perché «la noia è poco nota agli uomini di nessun momento, e pochissimo o nulla agli altri animali»), nel precedente, il LXVII, la noia è considerata frequente solo tra gli uomini dotati di grandezza di spirito: «Più può lo spirito in alcuno, più la noia è frequente, penosa e terribile», tanto che «gli uomini di sentimento sono sì poco intesi circa la noia».

La prima modifica concettuale di noia è tuttavia del 13 novembre 1823 (con chiaro anticipo dell'*incipit* del LXVIII «pensiero»), in data anteriore al *Tasso*, ma solo dopo il 1824 la sua ridefinizione diviene più sostanziale. In una nota stesa a Pisa, il 15 maggio 1828, in cui è possibile individuare qualche analogia con l'*ennui* del secolo XVIII, «la noia non è sentita che da quelli in cui lo spirito è qualche cosa», mentre gli altri si accontentano di una qualsiasi occupazione e, quando ne sono privi, non si annoiano, perché il senso della noia non è compreso

dalla maggior parte degli uomini (*Zib.* 4306). Poco più di un anno dopo, Leopardi riprende e rielabora alcune di queste riflessioni nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, composto tra il 22 ottobre 1829 e il 9 aprile 1830, il cui variegato iter compositivo, ravvisabile nella diversa collocazione delle strofe tra autografo e stampa, è alla base della sua creazione più poetica e filosofica insieme, una vera e propria salmodia lirica¹².

¹² Cfr. il testo del *Canto notturno* nell'edizione critica diretta da F. Gavazzoni: LEOPARDI, *Canti e poesie disperse. I. Canti*, nuova ediz., presso l'Accademia della Crusca, Firenze 2009, pp. 421-37. Vd., inoltre, A. MONTEVERDI, *La composizione del 'Canto notturno di un pastore errante dell'Asia'*, in «La Rassegna della Lettertura Italiana», LXIV, 2, 1960, pp. 207-17, poi in ID., *Frammenti critici leopardiani*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1967, pp. 103-21, D. DE ROBERTIS, *La composizione del «Canto notturno»* (1972), in ID., *Leopardi, la poesia*, Cosmopoli, Bologna-Roma 1996, pp. 213-47; M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Sulla struttura del «Canto notturno»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXIX, 1992, pp. 373-89; G. SAVOCA, *Dall'autografo (e dal Meyendorff) al finale del «Canto notturno»*, in «Critica letteraria», 93, 1996, pp. 53-83; P. CATALDI, «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia» di Giacomo Leopardi, in «Allegoria», X, 28, 1998, pp. 89-103. Cfr. riferimenti al *Canto notturno (passim)* nei saggi di A. PRETE, *Finitudine e infinito. Su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1998; M. SANTAGATA, *Il tramonto della luna e altri studi su Leopardi e Foscolo*, Liguori, Napoli 1999; L. BLASUCCI, *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Marsilio, Venezia 2003; P. V. MENGALDO, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei «Canti» di Leopardi*, il Mulino, Bologna 2006. Per i *Pensieri* leopardiani, vd. soprattutto note e commenti alle edizioni dell'opera, curate da C. Galimberti (Adelphi, Milano 1982), U. Dotti (Garzanti, Milano 1985), G. Tellini (Mursia, Milano 1994); cfr. anche l'*Antologia leopardiana* di G. CONTINI (Sansoni, Firenze 1988), in cui l'ampia trascrizione dai *Pensieri* (pp. 199-214) denota la particolare attenzione dell'illustre studioso per la scrittura

I versi 105-132 rinviano ad appunti giovanili, rintracciabili nelle prime cento pagine dello *Zibaldone*, come i motivi della «differenza di vita» fra l'uomo e le bestie, che non si annoiano, vivendo «insieme senza pensar l'una all'altra» (*Zib.*, 56), e del «pericolo della vita», insito fin dal «cominciamento» dell'esistenza umana. Diversa la condizione degli animali, di cui un «molto minor numero proporzionalmente perisce in questo pericolo», essendo la natura dell'uomo «guasta e indebolita dall'incivilimento» (*Zib.*, 68-69):

*O greggia mia che posi, oh te beata,
Che la miseria tua, credo, non sai!
Quanta invidia ti porto!
Non sol perché d'affanno
Quasi libera vai;
Ch'ogni stento, ogni danno,
Ogni estremo timor subito scordi;
Ma più perché giammai tedio non provi.
Quando tu siedi all'ombra, sovra l'erbe,
Tu se' queta e contenta;
E gran parte dell'anno
Senza noia consumi in questo stato.
Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra,
E un fastidio m'ingombra
La mente, ed uno spron quasi mi punge
Sì che, sedendo, più che mai son lunge
Da trovar pace o loco.
E pur nulla non bramo,
E non ho fino a qui cagion di pianto.
Quel che tu goda o quanto,
Non so già dir; ma fortunata sei.*

aforistica del Leopardi prosatore. Sostiene un'organizzazione aforistica nelle pagine zibaldoniane RIGONI, *Leopardi, l'epigramma e l'aforisma*, in ID., *Il pensiero di Leopardi*, Bompiani, Milano 1997, pp. 189-202.

*Ed io godo ancor poco,
O greggia mia, né di ciò sol mi lagno.
Se tu parlar sapessi, io chiederei:
Dimmi: perché giacendo
A bell'agio, ozioso,
S'appaga ogni animale;
Me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?*

Altri versi, in particolare 39-56, richiamano esplicitamente una pagina zibaldoniana (2607, 13 agosto 1822) sulla necessità per la madre che, appena nato il suo bimbo, «lo consoli, accheti il suo pianto, e gli alleggerisca il peso di quell'esistenza che gli dà» (*Nasce l'uomo a fatica, / Ed è rischio di morte il nascimento. / Prova pena e tormento / Per prima cosa; e in sul principio stesso / La madre e il genitore / Il prende a consolar dell'esser nato. / Poi che crescendo viene, / L'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre / Con atti e con parole / Studiasi fargli core, / E consolarlo dell'umano stato: / Altro ufficio più grato / Non si fa da parenti alla lor prole. / Ma perché dare al sole, / Perché regger in vita / Chi poi di quella consolar convenga? / Se la vita è sventura, / Perché da noi si dura?*)¹³. La seconda strofa del "canto" riprende la breve nota, più vicina nel tempo (17 gennaio 1826), sulla vita, paragonata al viaggio di un infermo, che «con un gravissimo carico in sul dosso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, cammina senza mai riposarsi di e notte uno spazio di molte

¹³ Cfr. LUCREZIO: *Tum porro puer, ut saevis proiectus ab undis / navita, nudus humi iacet, infans, indigus omni / vitali auxilio, cum primum in luminis oras / nixibus ex alvo matris natura profudit, / vagituque locum lugubri complet, ut aequumst / cui tantum in vita restet transire malorum* (*De rer. nat.*, V 222-227).

giornate per arrivare a un cotal precipizio o un fosso, e quivi inevitabilmente cadere» (*Zib.* 4162-63)¹⁴.

Così pure, il non annoiarsi delle bestie (vv. 113-116) è anticipato da *Zib.* 2221, del 3 dicembre 1821 («le bestie non sanno che sia noia, nè desiderano attività maggiore [...] L'uomo si annoia, e sente il suo nulla ogni momento. Ma questo fa e pensa cose non volute dalla natura. Quelle viceversa»), e 4306, del 15 maggio 1828 (tra le bestie, i cani «ho ammirati e invidiati più volte, vedendoli passar le ore sdraiati, con un occhio sereno e tranquillo, che annunzia l'assenza della noia non meno che dei desideri»): i quasi sette anni trascorsi tra l'una e l'altra data testimoniamo l'ininterrotta tensione intellettuale di Leopardi, che ora si riflette nell'angosciosa domanda del «pastore»: *Me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?* (v. 132). Se il *Vecchierel bianco, infermo* (v. 21) della seconda strofa, che alla fine del *tanto affaticar* precipita nell'*Abisso orrido, immenso* (vv. 34-35), ricorda l'*Islandese* dialogante con la *Natura* – o divorato da due leoni «rifiniti e maceri dall'inedia» o steso a terra da un «fierissimo vento» e coperto da un «mausoleo di sabbia», a

¹⁴ *Canto notturno*, seconda strofa, vv. 21-36: *Vecchierel bianco, infermo, / Mezzo vestito e scalzo, / Con gravissimo fascio in su le spalle, / Per montagna e per valle, / Per sassi acuti, ed alta rena, e fratte, / Al vento, alla tempesta, e quando avvampa / L'ora, e quando poi gela, / Corre via, corre, anela, / Varca torrenti e stagni, / Cade, risorge, e più e più s'affretta, / Senza posa o ristoro, / Lacero, sanguinoso; infin ch'arriva / Colà dove la via / E dove il tanto affaticar fu volto: / Abisso orrido, immenso, / Ov'ei, precipitando, il tutto obblia*: l'inizio di questa strofa, che raffigura allegoricamente il destino dell'umanità, è un'evidente reminiscenza dell'*incipit* del celebre sonetto di F. PETRARCA (*Rerum Vulgarium Fragmenta* XVI), *Movesi il vecchierel canuto et bianco*; ma anche *tanto affaticar* del v. 34 potrebbe avere una suggestione petrarchesca del *Trionfo della Morte*: *O ciechi, el tanto affaticar che giova?* (*Triumphus Mortis*, I, v. 88).

seconda dei diversi racconti –, lo sguardo all'arcano universo (*A che tante facelle? / Che fa l'aria infinita, e quel profondo / Infinito seren? che vuol dir questa / Solitudine immensa?* vv. 86-89) preannunzia una riflessione all'interno del Pensiero LXVIII, dedicato a un diverso modo di concepire la noia: «considerare l'ampiezza inestimabile dello spazio, il numero e la mole meravigliosa dei mondi [...] immaginarsi il numero dei mondi infinito, e l'universo infinito»¹⁵, ma qui il discorso va oltre la conclusione della lunga strofa del *Canto notturno* (*Questo io conosco e sento, / Che degli eterni giri, / Che dell'esser mio frale, / Qualche bene o contento / Avrà fors'altri; a me la vita è male*, vv. 100-104), perché, di fronte all'infinità dello spazio e dei mondi, l'uomo Leopardi, come Petrarca sul Mont Ventoux leggendo le *Confessioni* di Agostino, trova che «tutto è poco e piccino» se comparato con la «capacità dell'animo proprio», soprattutto quando avverte che «l'animo e

¹⁵ «Je vois ces effroyables espaces de l'univers qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue, sans que je sache pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu'en un autre [...] Je ne vois que des infinités de toutes parts, qui m'enferment comme un atome et comme une ombre qui ne dure qu'un instant sans retour» (B. PASCAL, *Pensées* [1669], ediz. a cura di L. Brunschvicg, Hachette, Paris 1897, 1904, 1925 e Flammarion, 1976: pensiero n° 194; ediz. riscontrata con quella curata da Ph. Sellier, Mercure de France, Paris 1976, poi nei Classiques Garnier, 1991, e con l'ediz. a cura di J. Chevalier, Gallimard- Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1954). Presenti nella Biblioteca Leopardi, oltre alle *Pensées*, in originale e in trad. italiana, anche *Les Provinciales*. In *Zib.* 1176-77 (17 giugno 1821), Leopardi scrive che Pascal, «morto di 39 anni», essendo «già soggetto a una specie di pazzia», rappresenta con la sua breve esistenza una chiara testimonianza che i «geni sommi», quale egli fu, «hanno consumato rapidamente il loro corpo e le stesse loro facoltà mentali, lo stesso genio», a causa della «soverchia delicatezza de' loro organi».

il desiderio nostro sarebbe ancora più grande che si fatto universo»¹⁶.

4. «*Forse s'avess'io l'ale...*»: *la felicità come oblio
in un "canto" come arcaica salmodia*

Nel *Canto notturno* il poeta associa la visione del "male" di Zib. 4174 («tutto è male») con la distruzione fisica

¹⁶ Cfr. AGOSTINO, *Confessionum libri tredecim*, X 8, 15: «Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos». Petrarca narra l'episodio della lettura di questo passo, avvenuta durante l'ascesa al Mont Ventoux (nel comune di Malaucène presso Valchiusa), insieme con il fratello Gherardo, nella lettera del 26 aprile 1336, «Ad Dyonisium de Burgo Sancti Sepulcri» (PETRARCA, *Familiarum rerum libri*, IV 1); appena letto il brano agostiniano, il poeta commenta: da tempo avrei dovuto imparare, anche dai filosofi pagani, che *nichil preter animum esse mirabile, cui magno nichil est magnum*. Vd. anche i pensieri di PASCAL sull'uomo, che, pur essendo come la più fragile "canna" di tutta la natura, è però una canna "pensante"; pertanto, anche se l'universo intero lo schiacciasse, sarebbe sempre più "nobile" di ciò che l'uccide, perché egli, rispetto all'universo che non sa nulla, ha il vantaggio di essere consapevole di dover morire. La dignità umana sta, dunque, nel pensiero, che ci permette di "elearci", non nello spazio, il cui possesso non darebbe all'uomo nessuna superiorità: con lo spazio, l'universo ci comprende e anzi ci inghiotte come tanti piccoli punti, ma con il pensiero siamo noi a comprenderlo («L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. [...] quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt et l'avantage que l'univers a sur lui. L'univers n'en sait rien». «Ce n'est point de l'espace que je dois chercher ma dignité, mais c'est du règlement de ma pensée. [...] Par l'espace l'univers me comprend et m'engloutit comme un point, par la pensée je le comprends», *Pensées*, ediz. Brunschvicg, cit., 347, 348).

dell' *Islandese* e la noia del *Tasso* («tutti gl'intervalli della vita umana frapposti ai piaceri e ai dispiaceri sono occupati dalla noia»), per cui i dolori degli esseri viventi, del pastore e della stessa sua «greggia» (*Forse in qual forma, in quale / Stato che sia, dentro covile o cuna, / È funesto a chi nasce il dì natale*, vv. 141-143)¹⁷, sono in contraddizione, non si armonizzano con il cosmo, emblemizzato dal volto familiare della superficie selenica (*Intatta luna, tale, / È lo stato mortale. / Ma tu mortal non sei, / E forse nel mio dir poco ti cale*, vv. 57-60) e l'unica conoscenza possibile consiste nel sentire il proprio male: il “canto”, come forma espressiva, dove pur si conciliano speculazione e immaginazione, dimostra proprio l'impossibilità di rapportare l'arcano senso dell'universo alla capacità cognitiva dell'uomo¹⁸.

¹⁷ Cfr. l'annotazione di Leopardi (*Zib.* 2671, 8 febbraio 1823), tratta dal *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* (Paris 1789): *Viaggio d'Anacarsi il giovane nella Grecia verso la metà del quarto secolo avanti l'Era Volgare. Tradotto dal francese* (Venezia 1791-1793) di J.-J. BARTHÉLEMY, secondo il quale in molte popolazioni ritenute barbare dai Greci il giorno della nascita di un fanciullo era per la sua famiglia un giorno di dolore. Se per questa affermazione la fonte storica è Erodoto, nella 2672 (10 febbraio) si trascrive dal testo francese una sentenza di valore poeticamente universale, pronunciata nell'*Edipo a Colono* di Sofocle: «Le plus grand des malheurs est de naître, le plus grand des bonheurs, de mourir». Dal *voyage d'Anacharsis* Leopardi apprende che l'infelicità accomuna antichi e moderni: la sua idea di superiorità dei primi sui secondi presenta, dunque, un'eccezione.

¹⁸ Negli sciolti *Al conte Carlo Pepoli*, composti a Bologna nel marzo 1826 (cfr. LEOPARDI, *Canti*, ediz. Gavazzoni, cit., pp. 347-67), afferma di limitarsi a contemplare meravigliato e sgomento (*io d'ammirar son pago*) *Questo arcano universo; il quale di lode / Colmano i saggi*; ma invano si può investigarne il fine ultimo (*Con quali ordini e leggi a che si volva*), le segrete regole del suo ordinamento (vv. 147-149). Giusto un anno dopo

Se Leopardi credeva, nello *Zibaldone*, che la facoltà immaginativa, soccorrendo le forze limitate della ragione, potesse scoprire il profondo significato poetico della Natura, ora, invece, dinanzi al peggiore degli “universi possibili”, comprende l’importanza di attenersi a poche domande, essenziali e decisive, a cui ridurre i problemi metafisici posti dalla filosofia, ispirate dal sapere primitivo e dalla sua «ultrafilosofia», mentre la ricerca scientifica moderna gli appare sempre più come un percorso verso il non sapere, essendo le “vere” scoperte della natura già fatte dagli antichi. Il 13 maggio 1829, in una pagina dello *Zibaldone* (4507), cronologicamente vicina alla data di composizione del *Canto notturno*, annota: «Non solo della ragione, ma anche del sapere, della dottrina, della erudizione, delle cognizioni umane, si può dubitare se facciano progressi reali. Pel moderno si dimentica e si abbandona l’antico. [...] E quante cose si scuoprono giornalmente, che i nostri antenati avevano già scoperte!»¹⁹.

(21 marzo 1827), nello *Zibaldone* (4257-58) annota: «Lodasi senza fine il gran magisterio della natura, l’ordine incomparabile dell’universo. Non si hanno parole sufficienti a commendarlo. Or che ha egli, perch’ei possa dirsi lodevole. Almen tanti mali, quanti beni; almen tanto di cattivo, quanto di buono; tante cose che vanno male, quante che camminan bene. Dico così per non offender le orecchie, e non urtar troppo le opinioni: per altro, io son persuaso, e si potrebbe mostrare, che il male v’è di gran lunga più che il bene. [...] Ammiriamo dunque quest’ordine, questo universo: io lo ammiro più degli altri: lo ammiro per la sua pravità e deformità, che a me paiono estreme. Ma per lodarlo, aspettiamo di sapere almeno, con certezza, che egli non sia il pessimo dei possibili».

¹⁹ «Si apprende, si sa quel che sanno i moderni; quel che seppero gli antichi (che forse equivaleva), si trascura e s’ignora. Nè voglio dir solo i greci o i latini, ma i nostri de’ secoli precedenti, non escluso pure il 18.o. Guardate i più dotti ed eruditi moderni: eccetto alcuni pochi mostri di sapere (come qualche Tedesco) che conoscono egualmente l’antico e il moderno, la scienza degli altri enciclopedica, immensa, non si stende, per

Dovendo tuttavia indicare un esempio eccellente, in cui «l'età nostra si riavvicina alla primitiva», non ha dubbi di individuarlo nell'arte poetica e specificamente nel «genere» lirico, che dei tre generi principali della poesia è «il solo» a restare veramente ai moderni, in quanto «primo di tempo», ma anche «eterno ed universale», vale a dire «proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo e in ogni luogo» (*Zib.* 4476-77, 30 marzo 1829), come quelle «paroles assez tristes sur des airs qui ne le sont pas moins» di molti nomadi del Nord dell'Asia centrale (*Les Kirgis*, di cui racconta il barone russo de Meyendorff nel suo *Voyage d'Orenbourg à Baukhara*), che «passent la nuit assis sur une pierre à regarder la lune» e a improvvisare nenie arcaiche (*Zib.* 4399-4400, 3 ottobre 1828), donde il nucleo genetico, l'evento ispirativo, anche se esterno e occasionale, del *Canto notturno*²⁰.

Due annotazioni (30 marzo e 13 maggio 1829) anticipano di pochi mesi l'inizio della composizione del “canto” e la

così dire, che nel presente: del passato hanno una notizia sì superficiale, che non può servire a nulla. In vece di aumentare il nostro sapere, non facciamo che sostituire un sapere a un altro, anco in uno nello stesso genere (senza che poi uno studio prevale in una età a spese degli altri). Ed è cosa naturalissima; il tempo manca: cresce lo scibile, lo spazio della vita non cresce, ed esso non ammette *più che tanto* di cognizioni. Anche le scienze materiali non so quanto progrediscano, a ben considerare la cosa. Bastando appena il tempo a conoscere le innumerabili osservazioni che si fanno da' contemporanei, quanto si può profittare di quelle d'un tempo addietro? I materiali non crescono, si cambiano» (*Zib.* 4507, 13 maggio 1829).

²⁰ Nei *Disegni letterari* XII (cfr. LEOPARDI, *Poesie e Prose. II. Prose*, cit., p. 1219) il passo sui Kirghisi del barone russo Aleksandr Kazimirovic Meyendorff (1798-1865), trascritto nello *Zibaldone*, è collegato al progetto di un «Canto notturno di un pastore dell'Asia centrale alla luna». Il poeta aveva letto un articolo del barone de Meyendorff, *Voyage d'Orenbourg à Boukhara, fait en 1820*, sul «Journal des Savants», uscito a Parigi nel settembre 1826.

polarizzazione poetica intorno alla figura del «pastore», e proprio nel corso di quest'anno, Leopardi, come a preparare una solida base speculativa allo slancio lirico, che durante la stesura dei versi e la tormentata disposizione strofica (22 ottobre 1829-9 aprile 1830) non avrà riscontri in analoghi pensieri zibaldoniani, decide di trarre qualche spunto da riflessioni più vicine nel tempo²¹. Il 4 maggio 1829, riprende il concetto di noia in rapporto all'infelicità dell'uomo, con argomentazioni non dissimili dalla definizione datane nel *Tasso* («quando l'uomo non ha sentimento di alcun bene o male particolare, sente in generale l'infelicità nativa dell'uomo, e questo è quel sentimento che si chiama noia, 4498) – ma non ancora nella riformulazione di senso positivo, elaborata, dopo il 1831, nei *Pensieri* LXVII-LXVIII – e con suggestioni di Pascal, per il quale nello stato di «pieno riposo, senza passioni, senza faccende» l'uomo «avverte la sua nullità», ma anche

²¹ «La felicità si può onninamente definire e far consistere nella contentezza del proprio stato: perchè qualunque massimo grado di ben essere, del quale il vivente non fosse soddisfatto, non sarebbe felicità, nè vero *ben* essere; e viceversa qualunque minimo grado di bene, del quale il vivente fosse pago, sarebbe uno stato perfettamente conveniente alla sua natura, e felice. Ora la contentezza del proprio modo di essere è incompatibile coll'amor proprio, come ho dimostrato; perchè il vivente si desidera sempre per necessità un esser migliore, un maggior grado di bene. Ecco come la felicità è impossibile in natura, e per natura sua» (*Zib.* 4477, 30 marzo 1829). «La facoltà di sentire è ugualmente e indifferentemente disposta a sentir piaceri e dolori. Or le cose che producono le sensazioni del dolore sono incomparabilmente più che quelle del piacere. Dunque la facoltà di sentire è un male, per lo stato esistente delle cose, quando pur nol fosse per se. E quanto essa è maggiore, nella specie o nell'individuo, tanto quella o quello è più infelice: e viceversa. Dunque l'uomo è l'ultimo nella scala degli esseri, se i gradi si calcolano dall'infelicità ec. ec.» (*Zib.* 4505-06, 13 maggio 1829).

insufficienza, impotenza, vuoto²². Il 16 dello stesso mese, richiama esplicitamente il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, e il suo «sistema della natura, del mondo» (4510), che non solo coincide con il proprio “sistema”, ma nella fisionomia del successore di Teofrasto, modello classico di filosofo materialista, raffigura anche il suo doppio. Il giorno dopo (il 17, 4511), ridiscute il problema non solo dell’«ordine che è nel mondo, e il veder che il male è nell’ordine», ma anche del nome da dare a quella «potenza che include il male nell’ordine, che fonda l’ordine nel male», deducendone che forse sarebbe meglio il «disordine: esso è vario, mutabile» e, pertanto, il «male» potrebbe esserci o non esserci, potrebbe alternarsi con il «bene». Quando, invece, il «male è *ordinario*», quando nell’ordine «il male è *essenziale*», quali speranze potrà avere l’essere umano? - si chiede, senza trovare un persuasiva soluzione, se non forse postulando dialetticamente, all’interno del dilemma «ordine» *vs* «disordine», anche i «disordini» non straordinari e accidentali, ma «certi ed inevitabili», escludendoli dall’«intenzione della natura»: «infiniti sono i disordini nel corso delle cose» – aveva, infatti, osservato appena tre mesi prima, il 16 febbraio 1829 (*Zib.* 4461-62) –, «fecondi di conseguenze sommamente molteplici, importantissime», sottolineandone l’accadere «a mal grado, per così dire, della

²² PASCAL aveva rilevato che niente è insopportabile per l’uomo quanto il trovarsi in un completo riposo, senza né occupazione, né divertimento, perché, in questo stato, avverte il proprio nulla, avverte abbandono e dipendenza, che fanno affiorare dal profondo del suo animo la noia, la tristezza, finanche la disperazione («Rien n’est si insupportable à l’homme que d’être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l’ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir», *Pensées*, ediz. Brunschvicg, cit., 131).

natura», a cui non si può tuttavia attribuire il «disordine», per la sua «tendenza continua alla conservazione delle specie esistenti»²³.

Gli ultimi interrogativi, se, da una parte, sono sintomi del progressivo esaurirsi della tensione speculativa dello *Zibaldone*, dall'altra, si protendono verso la vera conclusione del *journal philosophique*, rappresentata dal *Canto notturno*: credere che nel mondo vegetale e animale possa esserci quella felicità negata all'uomo dalla conoscenza e dall'incivilimento, che la «greggia» non senta la noia e l'inutilità del vivere – espresse in versi che hanno ispirato l'inizio della seconda delle *Considerazioni inattuali* di Nietzsche – si è rivelato un errore, perché «tutto è male» e il giorno della nascita è *funesto* per tutti²⁴. Sembra che i pensieri zibaldoniani, elaborati prima della

²³ Cfr. L. BALDACCI, *Il male nell'ordine: scritti leopardiani*, Rizzoli, Milano 1998; E. GHIDETTI, *Il «Male nell'ordine»: Baldacci su Leopardi*, in «Antologia Vieuzeux», 10, 1998, pp. 106-11; L. MELOSI, *Baldacci sullo «Zibaldone» di Leopardi: a porte aperte*, in «Il Ponte», 55, fasc. 1-2, 1999, pp. 141-44. Per quanto riguarda il *Frammento apocrito di Stratone da Lampsaco*, cfr. E. BIGI, *Frammento e fantasia nel «Frammento apocrito di Stratone da Lampsaco»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXVI, 573, 1999, pp. 1-15. Vd. anche C. GALIMBERTI, *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Marsilio, Venezia 2001, 231 sgg.

²⁴ Nella seconda delle *Considerazioni inattuali*, *Sull'utilità e il danno della storia per la nostra vita (Vom Nutzen und Nachteil der Histoire für das Leben – Unzeitgemäße Betrachtungen II)*, Nietzsche – che aveva letto i *Canti* nella trad. tedesca, *Gedichte von Giacomo Leopardi*, a cura di R. Hamerling (Verlag des Bibliographischen Instituts, Hildburghausen 1866) – cita i versi 107-112 del *Canto notturno (Nachtgesang des Hirten in Asien)* e, proprio con riferimento alla *greggia*, la quale non avendo alcuna percezione del tempo trascorso vive inconsapevolmente l'istante, mentre noi sospiriamo pensando a noi stessi perché non possiamo liberarci dal passato, scrive: «Die Heerde weidet an uns vorüber: sie fühlt keine Vergangenheit, springt frisst ruht verdaut, springt wieder und so vom

Morgen bis zur Nacht und von Tag zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblicks [...] Wir seufzen aber über uns, dass wir das Vergangne nicht los werden können» (*Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872 bis Ende 1874*, in *NIETZSCHE Werke*, kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, W. de Gruyter, Berlin-New York 1978, Dritte Abteilung, Vierter Band, pp. 284-85; vd. anche M. KOHLENBACH und M.-L. HAASE, *Nachbericht zur dritten Abteilung, zweiter Halbband, kritischer Apparat: Nachgelassene Fragmente. Herbst 1896 bis Ende 1874, Beschreibung der Manuskripte Erläuterungen*, ivi, 1997, p. 1208). Cfr. A. NEGRI, *La seconda "Inattuale" e il pessimismo antileopardiano di Nietzsche*, in *Ethos e Cultura. Studi in onore di Ezio Riondato*, Antenore, Padova 1991, pp. 553-72; ID., *Interminati spazi ed eterno ritorno: Nietzsche e Leopardi*, Le Lettere, Firenze 1994; ID., *Il riso di Nietzsche e il riso di Leopardi*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre, 1995), Olschki, Firenze 1998, pp. 65-86. Sull'attenzione del filosofo tedesco per il nostro poeta, cfr. *Nietzsche e Leopardi. Da carte edite e inedite di Nietzsche*, in «La Ronda», IV, 6, 1922, pp. 361-73; G. GABETTI, *Nietzsche e Leopardi*, in «Il Convegno», IV, 10, ottobre 1923, pp. 441-61; 11-12, novembre-dicembre 1923, pp. 513-31; V, 1-2, 1924, pp. 5-30; W. F. OTTO, *Leopardi und Nietzsche* [1940], in ID., *Mythos und Welt*, a cura di K. von Fritz e di E. Schmalzried, E. Klett Verlag, Stuttgart 1963, pp. 179-202, trad. ital. di Gio. Batta Buccioli, in *NIETZSCHE, Intorno a Leopardi*, a cura di Galimberti, Postfazione di G. Scalia, il melangolo, Genova, 1992, pp. 151-81; e, tra gli studi del secondo Novecento, F. JANOWSKI, *Nietzsche e Leopardi. La seduzione del nichilismo*, in *Nietzsche und Italien. Ein Weg vom Logos zum Mythos?* Akten des deutsch-italienischen Nietzsche-Kolloquiums, Tübingen 27-28 November 1987, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1990, pp. 59-72; A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 131-54; F. FOCHER, *Poesia e filosofia. Leopardi da Schopenhauer a Nietzsche*, in ID., *Libertà e teoria dell'ordine politico. Machiavelli, Guicciardini e altri studi*, Dipartimento di Filosofia dell'Università di Parma, Parma 2000, pp.

composizione del “canto”, abbiano trovato lo sbocco finale nella sua sintassi essenziale, nel vibrante ritmo musicale dei suoi 143 versi; che la perfetta simbiosi di poesia e filosofia abbia la sua ragion d’essere nella drammatica e problematica prosa del prodigioso diario intellettuale; che, senza quella appassionata e ragionata *quête*, forse, questa purissima lirica non sarebbe mai nata così come è stata effettivamente creata. E, tuttavia, riconsiderando nella sua totalità l’ampio e variegato *corpus* dello *Zibaldone*, proprio il *Canto notturno* – consapevole o inconsapevole Leopardi – ne rappresenta la meta definitiva, espressa nella forma sublime della poesia lirica, perché proprio al genio del “vero” poeta lirico, «infiammato del più pazzo fuoco», spetta il compito di scoprire e manifestare «altissime verità».

108-25; CARRERA, *Critica del moderno. Leopardi e Nietzsche*, in ID., *La distanza del cielo*, cit., pp. 83-117.

LEOPARDI DALL'«ARIDO VERO» AL «VERO VERO»:
LO STRUMENTO DISTRUTTIVO DELLA RAGIONE

Rosa Giulio

1. *Lo «scetticismo ragionato» come metodo scientifico e filosofico*

Il primo settembre 1826, in una pagina dello *Zibaldone* (4192), Leopardi, citando «il detto del Bayle, che la ragione è piuttosto uno strumento di distruzione che di costruzione» – ricordato anche nella lettera ad Antonio Fortunato Stella del 23 agosto 1827 –, ne chiarisce meglio la funzione critica e negativa, in quanto distruttrice di pretese verità, rivelatesi errori. La sua posizione, antispiritualistica e antinnatistica, poggia, infatti, sulla solida convinzione empiristica e sensistica che «l'uomo non riceve nessuna idea se non per mezzo dei sensi», del «ministerio dei sensi»; di conseguenza, concetti o enti astratti non hanno per lui nessuna sostanza o consistenza ontologica, ma sono pure costruzioni dell'intelletto umano, che la ragione deve analizzare e decomporre per ristabilire il naturale contatto dei sensi con l'«intimo delle cose», colte nella loro singolarità, contingenza e relatività¹.

¹ Pur tenendo presente lo *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella (Garzanti, Milano 1991), si cita da G. LEOPARDI, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997: sarà indicata con *Zib.* e numero di pagina dell'autografo leopardiano. P. BAYLE, nel *Dictionnaire historique et critique* (chez J.-L.

Brandmuller, Bâle 1741, art. «Manichéens», III, p. 306, nota D), immaginandosi interlocutore di Zoroastro – a cui fa dire: «L'Histoire n'est à proprement parler qu'un Recueil de crimes et des infortunes du genre humain» –, osserva: «La Raison humaine [...] c'est un principe de destruction, et non pas d'édification: elle n'est propre qu'à former des doutes, et à se tourner a droite et à gauche pour éterniser une Dispute». Voltaire in un verso del *Poème sur le désastre de Lisbonne* dice di Bayle, considerato suo punto di riferimento filosofico: *La balance à la main, Bayle enseigne à douter*. Leopardi non possedeva le opere di Bayle, ma conosceva il poemetto di Voltaire sul disastro di Lisbona, uno dei testi che hanno contribuito alla sua idea di Natura nemica: infatti, in *Zib.* 4175 (22 aprile 1826), ne cita il verso 120, *Des malheurs de chaque être un bonheur général!* (cfr. VOLTAIRE, *Poème sur le désastre de Lisbonne, ou examen de cet axiome: «Tout est bien»* [1756], in ID., *Mélanges*, texte établi et annoté par J. Van Den Heuvel, Gallimard, Paris 1961, pp. 304-09: a p. 307, e p. 308: il verso su Bayle), e commenta: «Non si comprende come dal male di tutti gl'individui senza eccezione, possa risultare il bene dell'universalità». Sull'influenza che il poeta ricevette da Bayle per via indiretta, cfr. R. DAMIANI, *L'impero della ragione. Studi leopardiani*, Longo, Ravenna 1994, pp. 86-93; M. A. RIGONI, *Giacomo Leopardi e il metodo filosofico di Pierre Bayle*, in «Rivista di Storia della filosofia», LIV, 1, 1999, pp. 43-53. Per quanto riguarda la lettera ad Antonio Fortunato Stella del 23 agosto 1827, Leopardi richiama proprio la riflessione di Bayle: «Che i miei principii sieno tutti negativi, io non me ne avveggo; ma ciò non mi farebbe gran meraviglia, perchè mi ricordo di quel detto di Bayle; che in metafisica e in morale, la *ragione* non può edificare, ma solo distruggere. Che poi le mie opinioni non sieno *fondate a ragione ma a qualche osservazione parziale*, desidero che sia vero» (LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, II, pp. 1370-71, n° 1127; ID., *Lettere*, a cura di Damiani, Mondadori, Milano 2006, pp. 760-61, n° 542, *Commento*, pp. 1442-43). Già in una lettera a Karl Bunsen del 3 agosto 1825, aveva scritto: «Riflettendo sopra gli andamenti dello spirito umano e sopra lo stato del nostro secolo, mi sono intimamente convinto che la pura ragione umana, secondo un bel detto dello stesso Bayle, è uno strumento di

Le riserve sulle capacità della ragione, la predilezione per l'«assolutamente relativo», che nella sua apparente forma ossimorica va inteso come “irrevocabilmente” relativo, non implicano un intuizionistico atteggiamento antispeculativo, ma, demistificando come infondate e deleterie le filosofie sistematico-metafisiche, in quanto assertrici di falsa sapienza e falsa verità, spingono la ragione a criticare se stessa, a esercitare l'unica sua funzione congenita, consistente nel confutare i suoi errori, rinunciando alla pretesa di saper cogliere l'essenza della realtà. Pur condannando, dunque, il dogmatismo sistematico, «l'amor de' sistemi, siccome dannosissimo al vero», Leopardi ritiene però che «qualunque vero pensatore» non può non avere un «sistema», perché è «impossibile ch'egli si contenti delle nozioni e delle verità del tutto isolate», che rinunci a cercare «naturalmente e necessariamente un filo nella considerazione delle cose», essendo scopo della filosofia il trovare non solo le «ragioni della verità», ma anche le «relazioni di esse verità», di passare dal particolare al generale, attraverso il «legame delle verità» e i «rapporti delle cose» (*Zib.* 945-47, 16 aprile 1821)².

distruzione e non di edificazione» (LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I, pp. 916-18: a p. 917, n° 713; ID., *Lettere*, cit., pp. 538-40, n° 356, *Commento*, pp. 1339-40).

² «Il male è quando dai generali si passa ai particolari, cioè dal sistema alla considerazione delle verità che lo debbono formare. Ovvero quando da pochi ed incerti, e mal connessi, ed infermi particolari, da pochi ed oscuri rapporti, si passa al sistema, ed ai generali. Questi sono i vizi de' piccoli spiriti, parte per la loro stessa piccolezza, e la facilità che hanno di persuadersi; parte per la pestifera smania di formare sistemi, inventar paradossi, creare ipotesi in qualunque maniera, affine d'imporre alla moltitudine, e parer d'assai. Allora l'amor di sistema, o finto, o vero e derivante da persuasione, è dannosissimo al vero; perchè i particolari si tirano per forza ad accomodarsi al sistema formato prima della considerazione di essi particolari, dalla queale il sistema dovea derivare,

L'irrinunciabilità a un «sistema» filosofico o scientifico non autorizza però il filosofo o lo scienziato a ritenerlo valido e necessario in assoluto, tale che possa rimanere intangibile e inalterato nel corso dei secoli, senza subire modifiche o addirittura essere invalidato e superato da un altro sistema, se si pensa che anche agli «scritti di Galileo forse il più gran fisico e matematico del mondo» è capitato, col passar del tempo, di diventare «inferiori, nell'opinione e nella realtà», alle opere di «ingegni molto minori», che tuttavia, basandosi sulle sue scoperte, «profittando de' suoi lumi, conducono lo spirito umano molto più avanti di quello a cui egli non lo poté portare», pur avendo, con lui, la fisica «realmente mutato faccia» (*Zib.* 1532-33, 20 aprile 1821). Non denigratore, dunque, Leopardi del pensiero filosofico e delle scoperte scientifiche, come soprattutto quelle di Galileo, giudicate rivoluzionarie perché basate sul metodo sperimentale, da lui particolarmente apprezzato, ma convinto assertore della non validità assoluta delle «scienze fisiche», che devono essere considerate approssimazioni alla verità e, dunque, perfettibili; un'idea, questa, che attraversa invariata il tempo della scrittura zibaldoniana, se, il 28 luglio 1826, annota: «Le pretese leggi della natura non sono altro che i fatti che noi conosciamo [...] Oggi si sa

ed a cui doveva esso accomodarsi. Allora le cose si travisano, i rapporti si sognano, si considerano i particolari in quell'aspetto solo che farvorisce il sistema, in somma le cose servono al sistema, e non il sistema alle cose, come dovrebbero essere. Ma che le cose servano ad un sistema, e che la considerazione di esse conduca il filosofo e il pensatore ad un sistema (sia proprio, sia d'altri), è non solamente ragionevole e comune, ma indispensabile, naturale all'uomo, necessario; è inseparabile dalla filosofia; costituisce la sua natura ed il suo scopo» (*Zib.* 947-48, 16 aprile 1821). Cfr. E. GIORDANO, *Il labirinto leopardiano II. Bibliografia 1984-1990*, Liguori, Napoli 1997, pp. 269-91 (per un quadro storico-critico dei percorsi filosofici); A. DOLFI, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Bulzoni, Roma 2000.

abbastanza generalmente che le leggi della natura non si sanno» (*Zib.* 4189) e, ancora, il 13 maggio 1829: «In vece di aumentare il nostro sapere, non facciamo che sostituire un sapere a un altro» (*Zib.* 4507)³.

Compito del «sistema» leopardiano è allora non eliminare l'assoluto, ma moltiplicarlo, distruggere «ciò che si ha per assoluto» e rendere «assoluto ciò che si chiama relativo»; va, quindi, distrutta «l'idea astratta ed *antecedente*», ad esempio, della perfezione e dell'imperfezione, e vanno, invece, presi in considerazione gli esseri singoli, «perfetti per se, aventi la ragione della loro perfezione in se stessi», in quanto «esistono così, e sono

³ «In vece di aumentare il nostro sapere, non facciamo che sostituire un sapere a un altro, anco in uno stesso genere (senza che poi uno studio prevale in una età a spese degli altri). Ed è cosa naturalissima; il tempo manca: cresce lo scibile, lo spazio della vita non cresce, ed esso non ammette *più che tanto* di cognizioni. Anche le scienze materiali non so quanto progrediscano, a ben considerare la cosa. Bastando appena il tempo a conoscere le innumerabili osservazioni che si fanno da' contemporanei, quanto si può profittare di quelle d'un tempo addietro? I materiali non crescono, si cambiano. E quante cose si scuoprono giornalmente che i nostri antenati avevano già scoperte! non vi si pensava più. Ripeto che non parlo solo degli antichissimi, anco de' recenti. Un'occhiata a' Dizionari biografici, agli scritti, alle osservazioni, alle scoperte, alle istituzioni di uomini ignoti o appena noti, e pur vissuti pochi lustri o poche diecine d'anni sono: si avrà il comento e la prova di queste mie considerazioni. Gli uomini imparano ogni giorno, ma il genere umano dimentica, e non so se altrettanto» (*Zib.* 4507-08, 13 maggio 1829). Vd. sulla presenza galileiana nelle opere leopardiane, G. POLIZZI, *Galileo in Leopardi*, Le Lettere, Firenze 2007: interessante il rinvio a Calvino (pp. 165-89) e alla "linea di forza" (Ariosto-Galileo-Leopardi) nella letteratura italiana, da lui indicata (cfr. I. CALVINO, *Due interviste su scienza e letteratura*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e di società*, Mondadori, Milano 2002, p. 226).

così fatti» (*Zib.* 1791-92, 25 settembre 1821)⁴. Andando oltre gli inganni prodotti dagli enti astratti o spirituali, dalle “sostanze” immateriali, che noi non possiamo conoscere⁵, si incontrano le originarie e imprescindibili *Impressions, all our more lively perceptions*, distinte dalle *perceptions of the mind*, meno potenti e vivide, le *Thoughts or Ideas*, collegate – secondo il procedimento gnoseologico di Hume, descritto in *An Enquiry concerning Human Understanding* – da tre *principles of connexion* (*Resemblance, Contiguity in time or place, Cause or Effect*); proprio attraverso quest’ultima connessione necessaria, non sperimentata ma inferita, si radica nella mente umana una “consuetudine” o “abitudine” (*Custom or Habit*), incline a ripetere, senza alcuna spinta razionale, lo stesso atto o la stessa operazione: è l’«assuefazione», che per Leopardi ha un duplice valore, perché, da un lato, è sintomo di inerzia, passività, chiusura in forme cristallizzate delle sollecitazioni, degli stimoli vivi e vitali del mondo esterno, da un altro, il più importante e decisivo, consiste nell’«adattabilità e conformabilità»; ed è non «propriamente innata ma acquisita», «singolare» nell’uomo, in quanto «frutto dell’assuefazione generale, che lo rende appoco appoco più o meno adattabile ed assuefabile», non esistendo «originariamente» di essa nell’essere umano che una «disposizione» (*Zib.* 1682, 12 settembre 1821)⁶.

⁴ «Così tutte le perfezioni relative diventano assolute, e gli assoluti in luogo di svanire, si moltiplicano, e in modo ch’essi ponno essere e diversi e contrari fra loro; laddove finora si è supposta impossibile la contrarietà in tutto ciò che assolutamente si negava o affermava, che si stimava assolutamente e indipendentemente buono o cattivo; restringendo la contrarietà, e la possibilità sua, a’ soli relativi, e loro idee» (*Zib.* 1792, 25 settembre 1821).

⁵ Cfr. *Zib.* 4206-07, 26 settembre 1826.

⁶ «This principle is CUSTOM or HABIT. For wherever the repetition of any particular act or operation produces a propensity to renew the same act or operation, without being impelled by any reasoning or process of the

understanding; we always say, that this propensity is the effect of *Custom*» (D. HUME, *An Enquiry concerning Human Understanding* [1758], già *Philosophical Essay concerning Human Understanding* [Millar, London 1748], in ID., *The Philosophical Works* [1875], edited by T. H. Green and T. H. Grose, Scientia Verlag, Aalen 1964 [Reprint of the new edition, London 1886], IV, p. 37 e pp. 13-14, 17-18, *passim*, per le cit. nel testo). Tra le opere del pensatore scozzese tradotte in Italia, il poeta poteva aver consultato i *Saggi filosofici sullo umano intelletto volgarizzati con la autobiografia dell'autore*, due voll., a cura di G. B. Griggi, Bizzoni, Pavia 1820. Cfr. anche, sull'inferenza dall'impressione all'idea, HUME, *A Treatise of Human Nature* [London 1739-1740], in ID., *The Philosophical Works*, cit., I, pp. 388-89: «Tis therefore by EXPERIENCE only, that we can infer the existence of one object from that of another. [...] that like objects have always been plac'd in like relations of contiguity and succession [...] and having found, that after the discovery of the constant conjunction of any objects, we always draw an inference from one object to another, we shall now examine the nature of that inference, and of the transition from the impression to the idea»; e sull'«abitudine», tra le cause della «credenza»: «Now as we call every thing CUSTOM, which proceeds from a past repetition, without any new reasoning or conclusion, we may establish it as a certain truth, that all the belief, which follws upon any present impression, is deriv'd solely from that origin. When we are accusom'd to see two impressions conjoin'd together, the appearance or idea of the one immediately carries us to the idea of the other» (ivi, p. 403); «The custom operates before we have time for reflection» (ivi, p. 404). Dalla congiunzione, derivante dall'«abitudine» (*Custom or Habit*), procede la «credenza» (*Belief*), che dà l'impressione del legame necessario tra una «causa» e un «effetto»: «An opinion, therefore, or belief may be most accurately defined, A LIVELY IDEA RELATED TO OR ASSOCIATED WITH A PRESENT IMPRESSION» (ivi, p. 396). «BELIEF is the true and proper name of this feeling [...] that belief is nothing but a more vivid, lively, forcible, firm, steady conception of an object, than what the imagination alone is ever able to attain» (*An Enquiry concerning Human Understanding*, cit., pp. 41-42). «L'uomo stenta moltissimo da principio ad assuefarsi, a prender questa o quella forma, poi

Questa «disposizione» è fattore imprescindibile, condizione necessaria alla conoscenza, all'intelligibilità del reale; essendo segno distintivo della «somma conformabilità dell'uomo», sua «straordinaria» facoltà e «potenza» (*Zib.* 3824, 4 novembre 1823), indice di vitale flessibilità, essa gli permette di osservare e percepire le cose non in maniera “nuda” e neutra, ma di individuarle in un certo modo, di riferirle a un determinato “abito”, a una specifica categoria, completando le operazioni iniziali dei sensi: «tutte le facoltà dell'uomo» sono, dunque, acquisite per mezzo dell'«assuefazione, e nessuna innata, fin quella di fare uso de' sensi, da' quali ci vengono tutte le facoltà» (*Zib.* 4108, 2 luglio 1824)⁷. L'assuefazione, attività costruttrice, struttura con cui il

mediante l'assuefazione di farlo, appoco appoco se lo facilita. Ciò si può vedere ne' caratteri sociali. L'uomo che poco o nulla ha trattato, o da gran tempo non suol trattare, stenta moltissimo, anzi non sa punto accomodarsi al carattere, al temperamento, al gusto, al costume diverso delle persone, de' luoghi, de' tempi, delle occasioni. Egli non è dunque punto socievole. Viceversa accade all'uomo solito a praticare cogli uomini. Egli si adatta subito al carattere il più nuovo ec. L'assuefazione deriva dall'assuefazione. La facoltà di assuefarsi, dall'essersi assuefatto» (*Zib.* 1682-83, 12 settembre 1821).

⁷ «Somma conformabilità dell'uomo ec. Tutto in natura, e massime nell'uomo, è disposizione. ec. Straordinaria, ed, apparentemente, più che umana facoltà e potenza che i ciechi, o nati o divenuti, hanno negli orecchi, nella ritentiva, nell'inventiva, nell'attendere, nella profondità del pensare, nell'apprender la musica ed esercitarla e comporne ec. ec. Similmente dei sordi nell'attenzione, nella contenzione e concentrazione del pensiero, nell'imparar cose che paiono impossibili ai sordi nati, fino a leggere, a scrivere, a parlare fors'anche ec. come nelle scuole de' sordi muti. ec. Le quali straordinarie potenze delle parti morali, che si scuoprono nell'uomo per la sola forza delle circostanze, e talora in un individuo medesimo che dapprima non le aveva, come in uno divenuto cieco a una certa età, ec.; sono analoghe a quelle, altrettanto straordinarie, delle parti fisiche, occasionate pur dalle sole circostanze, e che in tanto si

soggetto connette gestalticamente elementi amorfi, trasmessi dall'esperienza sensibile degli oggetti, non è, quindi, una facoltà trascendentale in senso kantiano, ma è costituita da un insieme di formazioni sedimentarie di esperienze precedenti, inevitabilmente contingenti e relative, legate alla singolarità o alla specie del percipiente, e comunque non necessarie, universali, assolute: sotto questo aspetto, Leopardi rimane nell'ambito speculativo dell'empirismo. Pertanto, sulla base della sua concezione, sensistica e relativistica, anche le «verità» del suo «sistema» saranno credute, non tanto perché sono effettivamente vere, ma per «assuefazione»; infatti, «nessuna opinione vera o falsa, ma contraria all'opinione dominante e generale, si è mai stabilita nel mondo istantaneamente, e in forza di una dimostrazione lucida e palpabile, ma a forza di ripetizioni e quindi di assuefazione»: ed è questa la prova della validità del suo sistema, che fa consistere tutte le facoltà, le inclinazioni e la stessa ragione umana nell'«assuefazione» (*Zib.* 1720-21, 17 settembre 1821).

Se il processo filosofico e scientifico avanza negando “verità” che si ritenevano “vere” e «il progresso dello spirito umano» si realizza ribaltando una precedente «verità positiva», ritenuta assoluta per «assuefazione», allora, conseguentemente allo «scetticismo ragionato», vanno negate anche quelle teorie e, in campo scientifico, quelle nuove scoperte, che si erano in principio affermate proprio confutando e negando precedenti (e sempre relative) “verità”, ma poi si sono esse stesse cristallizzate in “positive”, fino a essere accettate universalmente, come incontrovertibili e assolute, per assuefazione, secondo un percorso

credono possibili fisicamente all'uomo, in quanto solamente si vede in fatti qualche individuo che per forza delle sue circostanze, è giunto a possederle» (*Zib.* 3824, 4 novembre 1823). Cfr. F. BRIOSCHI, *La filosofia dello «Zibaldone»*, in ID., *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Bollati-Boringhieri, Torino 2002, pp. 102-30.

illimitato, in cui l'antitesi, una volta divenuta per consuetudine tesi, implica un'ulteriore antitesi: furono, infatti, originariamente «negativi» – «nello spirito, nella sostanza, nello scopo, e nel processo che il filosofo ha tenuto per iscoprirli» – tutte quelle «proposizioni» e tutti quei «dogmi» del pensiero moderno, che nel tempo presente hanno «aspetto di positivi» (*Zib.* 2714-15, 22 maggio 1823). Compito, quindi, dei filosofi e degli scienziati veramente grandi è di far compiere un «salto» – pur sapendo di rimanere soli nel «viaggio» verso la verità – alle scoperte scientifiche e alla speculazione filosofica, evitando di cristallizzarle in formule matematiche e in teoremi scolastici, presentati come verità assolute e accettati come patrimonio conoscitivo comune, contribuendo, invece, a diffondere, la tesi che il sapere è sempre relativo e va rigorosamente sottoposto al dubbio.

Leopardi mostra di essere sempre più convinto che i «progressi» sono possibili solo con l'uso costante del dubbio cartesiano, apporto indiscutibile del genio critico della filosofia moderna, che, insieme con il suo «scetticismo ragionato», è metodologicamente indispensabile alla ricerca filosofica e scientifica. Di conseguenza, l'«assuefazione», in questo caso, è intesa come fenomeno psicologico che impedisce l'emergere e la messa in atto del dubbio, in quanto spinta propulsiva e irrinunciabile per la scoperta della verità, o meglio del «vero vero», collocabile oltre le conoscenze ritenute acquisite, e soprattutto considerate comuni e definitive⁸. La ragione, quindi, «*confonde i dogmatizzanti*» (vale a dire quelli che ammettono e sostengono delle

⁸ Sul «vero», che noi chiamiamo erroneamente assoluto, mentre tale concezione svanisce quando si dimostra che le nostre idee non hanno un fondamento universale e immutabile al di fuori delle cose (e, quindi, tutto è vero in modo relativo, anzi, non esistendo il «vero» assoluto, questo, in ultima analisi, «consiste essenzialmente nel dubbio»), Leopardi annota nello *Zibaldone* una serie molto ampia di riflessioni (cfr. 1342, 1616-17, 1713-14, 1655, 1707-09, 2710-11).

opinioni come certe)»: viene qui ripreso il discorso di Pascal intorno al pirronismo; ma la ragione, che produce una “scienza” della realtà naturale, proprio quando costruisce le conoscenze acquisite e le espone, inevitabilmente le dogmatizza, trasformandole in “credenze”, valide sia per dotti e sapienti, sia per il volgo. Di conseguenza, la scienza moderna matematizza con la ragione la natura, rendendola uniforme, facendone venir meno la varietà – perché «non c'è cosa più uniforme della ragione, nè più varia della natura» –, togliendole anche «le differenze reali, e quindi i motivi di determinazione» (*Zib.* 382-83, 7 dicembre 1820). Si potrebbe avanzare, a questo punto, la cauta ipotesi che la consapevolezza leopardiana della funzione “schematica” delle moderne scienze si avvicini all'analogia posizione kantiana⁹.

⁹ «E quanto al dubbio, cagione principalissima d'indifferenza, lo stesso libro ch'io discuto reca un passo di Pascal, dove fra le altre cose (degne d'esser lette) si dice: conviene che ciascuno prenda il suo partito, e si collochi necessariamente o al dogmatismo, o al pirronismo... Sostengo che non ha mai esistito un pirronista effettivo e perfetto. La *natura* sostiene la *ragione impotente*, e l'impedisce di delirare fino a questo punto... *La natura confonde i pirronisti, e la ragione confonde i dogmatizzanti* (vale a dire quelli che ammettono e sostengono delle opinioni come certe). *Pensées* de Pascal, Ch. 21.) Infatti il dubbio non ha quasi esistito se non dopo la ragione e la scienza, e non c'è cosa così sicura in quello che crede come l'ignoranza; e l'uomo naturale, tutto quello che sa o crede sempre (e ciò per dettato della natura), lo tiene per certissimo e non ci prova ombra di dubbio. Tanto è vero che l'ignoranza conduce alla totale indifferenza, e quindi all'inazione e alla morte: o piuttosto tanto è vero che si dia un'ignoranza assoluta, ossia uno stato dell'anima privo affatto di credenza, e di giudizi: tanto è stolto il confondere la mancanza della verità, colla mancanza dei giudizi, quasi non si dassero giudizi se non veri, o quasi dal detto principio risultasse la necessità di un giudizio vero assolutamente, e non piuttosto di un giudizio *veramente* utile e adattato alla natura dell'uomo» (*Zib.* 382-83, 7 dicembre 1820). Per il ragionamento di Pascal intorno al pirronismo, cfr. B. PASCAL, *Pensées*

2. Ragione e immaginazione: dalle «parti» al «tutto»

Il “vero” è sempre “oltre” ogni sapere scientifico dato per acquisito, che, proprio perché tale, diventa, nell’inarrestabile cammino della storia, subito relativo; pertanto, attraverso lo scetticismo radicale, si deve prendere consapevolezza che il “sistema delle cose”, costruito da scienziati e filosofi, non può essere interamente riducibile alla realtà: del «tutto» non si può avere una «definizione» esatta, una scienza rigorosa, come, invece, per le singole «parti» (perché manca l’onnipotente e totalizzante veduta d’insieme), ma può essere solo pensabile, concepibile dall’immaginazione, in quanto gli organi umani sono costituzionalmente predisposti esclusivamente alle conoscenze

[1669], ediz. a cura di L. Brunschvicg (Hachette, Paris 1897, 1904, 1925 e Flammarion, 1976), 374, 378, 385, 392. Sui rapporti di Leopardi con Pascal, cfr. G. SAVOCA, *Leopardi e Pascal: tra (auto)ritratto e infinito*, in *Leopardi philosophe et poète (I)*, in «Revue des Études Italiennes», 3-4, juillet-décembre 1999, pp. 251-63; cfr. anche ID., *Giacomo Leopardi*, Marzorati-Editalia, Roma 1998 (dove l’autore rintraccia echi pascaliani non solo nell’*Infinito*, ma anche nei concetti di Noia e di Nulla): l’interpretazione di Savoca, in contrasto con le tesi materialistiche e pessimistiche del pensiero leopardiano, si estende fino all’abbozzo dell’inno *Ad Arimane*, non inteso come un’antiteodicea, poiché il poeta libererebbe «il vero Dio sconosciuto dalla responsabilità del male» (ivi, pp. 143-44), suscitando la reazione di chi vede, invece, in quel frammento la massima espressione del pessimismo di Leopardi (cfr. L. FELICI, *L’Olimpo abbandonato. Leopardi tra “favole antiche” e “disperati affetti”*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 209 sgg. e, per un probabile ascendente del «tutto è male» leopardiano, RIGONI, *Leopardi, Sade e il dio del male*, in ID., *Il pensiero di Leopardi*, Bompiani, Milano 1997, pp. 102-14). Va tuttavia rilevato che N. JONARD, *Leopardi, matérialiste athée?* (in «Revue des Études Italiennes», 1-2, gennaio-giugno 2000, pp. 101-14), sostenendo un legame del poeta di Recanati con Pascal, propone per il suo pensiero la definizione di “athéisme théologique”.

parziali, non riuscendo a cogliere i rapporti tra le cose e a connetterli in un quadro organico. Impossibile ne è, quindi, la conoscenza, come non è dato conoscere quelle che Kant ha chiamato le idee della “ragion pura”, costruite dalla “dialettica trascendentale” sulla base dell’umana esigenza dell’incondizionato e dell’assoluto, tra cui quella di mondo, che – una volta unificati i fenomeni dalle “forme a priori” dell’intuizione e dell’intelletto – da unità formale si tende a trasformarla in principio sostanziale, vale a dire in un sistema chiuso, condizionante la connessione di tutte le manifestazioni fenomeniche percepite dai sensi¹⁰.

Ingiusta, quindi, la polemica, poi di molto attenuata, contro il modo di procedere dei filosofi tedeschi moderni, conosciuti tramite

¹⁰ «La ragion pura infatti abbandona tutto l’intelletto, che si riferisce immediatamente agli oggetti dell’intuizione, o piuttosto alla loro sintesi dell’immaginazione. E si riserva soltanto la totalità assoluta (*die absolute Totalität*) nell’uso dei concetti dell’intelletto, e cerca di portare l’unità sintetica, che è pensata nella categoria, fino all’assolutamente incondizionato (*bis zum Schlechthimenbedingten hinauszuführen*).[...] Intendo per idea un concetto necessario della ragione, al quale non è dato trovare un oggetto adeguato nei sensi (*dem kein kongruierender Gegenstand in den Sinnen gegeben werden kann*). I nostri concetti puri razionali ora esaminati sono dunque idee trascendentali. Essi sono concetti della ragion pura; considerano infatti ogni conoscenza sperimentale come determinata da una totalità assoluta di condizioni» (I. KANT, *Critica della ragion pura*, traduzione di G. Gentile e G. Lombardo-Radice (1909-1910), riveduta da V. Mathieu (1959), Laterza, Roma-Bari 1981 e 2010, pp. 253, 254). Pur tenendo presente questa traduzione “classica”, la *Kritik der reinen Vernunft* è stata anche consultata direttamente sull’originale tedesco della seconda edizione, rivista e migliorata, pubblicata a Riga, presso J. F. Hartknoch nel 1787, essendo la prima del 1781 (cfr. le due edizioni, edite in uno stesso tomo, a cura di W. Weischedel, come secondo volume di KANT, *Werke in sechs Bänden*, Insel Verlag, Wiesbaden 1956, rist., Darmstadt 1983).

la Stäel, «abilissimi nelle materie astratte», analitici, esatti, capaci solo di sviluppare e far chiarezza su verità «scoperte da altri», ma non di ottenere una «grande scoperta», specialmente in «metafisica» – e, pertanto, ideatori di sistemi contrari al suo «sistema» (*Zib.* 1850-51, 5-6 ottobre 1821), veri e propri «*poemi della ragione*», in cui «poetano filosofando», essendo lontani dal conoscere «l'uomo effettivo e la realtà delle cose» (2616-18, 29 agosto 1822) –, perché il loro principale difetto consiste, secondo Leopardi, nell'esaminare la natura delle cose con la «pura ragione, senz'aiutarsi dell'immaginazione nè del sentimento, nè dar loro alcun luogo», non rendendosi conto che il loro «*analizzare*» la natura porta a disfarla, non a «ricomporla» per conseguire un «gran risultato», consistente nel conoscere non le singole «parti», ma il «tutto»: «il fine e il rapporto scambievole di esse parti tra loro, e di ciascuna verso il tutto, lo scopo di questo tutto» (3237-38, 22 agosto 1823). Illudendosi di comprendere la natura, esaminandola e analizzandola con la sola ragione, i filosofi tedeschi – diversamente dagli inglesi (Bacone, Locke, Hume), dai francesi (Rousseau, Cabanis) e dagli italiani (Galilei, Filangieri) – non solo non sarebbero riusciti a comprendere la sua «intenzion vera e profonda [...] la cagion finale del suo essere e del suo essere tale, il perchè ella abbia così disposto e così formato le sue parti», ma, anzi, l'avrebbero ridotta con le loro analisi a un «corpo morto» (3239), cadaverizzandola, trattandola non come un organismo vivente, ma addirittura come una macchina¹¹. Non ancora considerava forse

¹¹ «E si può dir con verità che il menomo e il più superficiale de' filosofi francesi (così leggeri e *volages* per natura e per abito) conosce meglio l'uomo effettivo e la realtà delle cose, di quel che faccia il maggiore e il più profondo de' filosofi tedeschi (nazione sì riflessiva). Anzi la stessa profondità nuoce loro: e il filosofo tedesco tanto più s'allontana dal vero, quanto più si profonda o s'inalza; all'opposto di ciò che interviene a tutti gli altri» (*Zib.* 2618, 29 agosto 1822). «Applicando questa similitudine al mio proposito dico che scoprire ed intendere qual sia la natura viva, quale

Leopardi, in queste riserve sulla filosofia tedesca, che la natura come un *grand tout*, meccanicisticamente costruita come *assemblage*, era stata descritta, nel *Système de la nature* (1770), dall'Holbach, sulle cui teorie avrebbe fondato, dal 1825 in poi, un altro aspetto del suo «sistema»¹².

A sostenere, invece, la conoscenza solo fenomenica (e perciò parziale) della natura da parte dell'uomo è stato proprio un filosofo tedesco, il più grande forse di tutta la storia della filosofia, Kant, che ha tuttavia individuato nell'essere umano i modi di funzionare della mente, in grado di connettere le impressioni sensoriali e dare "forma" alla "materia" dell'esperienza, attraverso la coscienza, che agisce secondo leggi essenziali alla sua natura, e perciò universali e necessarie: è la "sintesi *a priori*", per cui ogni momento del processo conoscitivo ha le sue "forme *a priori*", dallo spazio e tempo dell'intuizione sensibile ("estetica trascendentale") alle "categorie" dell'intelletto ("analitica trascendentale"), che, essendo eminentemente "discorsivo" e procedendo per "immagini", è portato a dividere, a separare (proprio perché "discorsivo") e, pertanto, in questo suo limite, non può essere organo conoscitivo di

il modo, quali le cagioni e gli effetti, quali gli andamenti e i processi, quale il fine o i fini, le intenzioni, i destini della vita della natura o delle cose, quale la vera destinazione del loro essere, quale insomma lo spirito della natura, colla semplice conoscenza, per dir così, del suo corpo, e coll'analisi esatta, minuziosa, *materiale* delle sue parti *anche morali*, non si può, dico, con questi soli mezzi, scoprire nè intendere, nè felicemente o anche pur probabilmente congetturare» (*Zib.* 3241, 22 agosto 1823).

¹² «L'univers, ce vaste *assemblage* de tout ce qui existe, ne nous offre partout que de matière et de mouvement: son ensemble ne nous montre qu'une chaîne immense et non interrompu de causes et d'effets» (P.-H. T. D'HOLBACH, *Système de la nature*, Ledoux, Paris 1821, I, p. 12, ristampa anastatica, Olms, Hildesheim 1966, trad. it. *Sistema della natura*, a cura di A. Negri, UTET, Torino 1978, p. 94).

tutta la realtà¹³. Dal momento che le conoscenze umane sono limitate all'esperienza, la scienza fisico-matematica è

¹³ Secondo lo specifico lessico kantiano, tra le prime "forme" dell'intuizione è lo «spazio» (*Raum*), in cui si accolgono e connettono i dati del «senso esterno»: non è, quindi, «un concetto empirico, ricavato da esperienze esterne», ma «una rappresentazione *a priori* che sta a fondamento di tutte le intuizioni esterne»; non è un concetto discorsivo, ma «un'intuizione pura (*eine reine Anschauung*)» (KANT, *Critica della ragion pura*, ediz. cit., p. 56). A sua volta, il «tempo» (*Zeit*) è "forma" dell'intuizione, in cui si ordinano in successione i dati del senso interno, nonché quelli del senso esterno, in quanto la loro ricezione è mediata dalla soggettività: «non è un concetto empirico, ricavato dall'esperienza», ma «una rappresentazione necessaria che sta a base di tutte le intuizioni»; «non è un concetto discorsivo, ma una forma pura dell'intuizione sensibile (*sondern eine reine Form der sinnlichen Anschauung*)» (ivi, p. 61). Le "categorie" – «categoria» (*Kategorie*) è sinonimo di «concetto puro dell'intelletto» – sono le dodici funzioni secondo cui l'intelletto svolge il proprio lavoro di unificazione del materiale sensibile; sono, quindi, i modi (fondamentali) con cui l'intelletto pensa, ossia la struttura di ogni pensiero. L'«intelletto» (*Verstand*) è la facoltà conoscitiva attiva per cui «spontaneamente» pensiamo concetti e li uniamo in giudizi: è, quindi, la facoltà di «pensare l'oggetto dell'intuizione sensibile»; «facoltà di conoscere non intuitiva [...] ma per concetti, discorsiva (*Verstandes eine Erkenntnis durch Begriffe, nicht intuitiv, sondern diskursiv*)» (ivi, pp. 77, 89). «Trascendentale» (*Transzendental*), infine, termine chiave kantiano, è «ogni conoscenza che si occupa non di oggetti, ma del nostro modo di conoscenza degli oggetti, in quanto questa dev'essere possibile a priori (*so fern diese a priori möglich sein soll*)». L'utilità della critica della ragion pura è, quindi, essenzialmente «negativa», poiché non serve tanto all'«estensione», ma alla «purificazione» (*Läuterung*) della nostra ragione, «mantenendola libera dagli errori (*von Irrtümern frei halten*)» (ivi, p. 48). Per «tutta la realtà», che non può essere conosciuta dall'intelletto, si intende quella che Kant chiama la «cosa in sé» (*Ding an sich*): la conoscenza umana, infatti, «giunge solo fino ai fenomeni, mentre lascia che la cosa in sé sia bensì per se stessa reale, ma a noi sconosciuta»

fondamentalmente sistemazione di fenomeni e trae la sua obiettività dall'universalità e necessità dei legami *a priori* che l'«io» pone tra i dati sensoriali. La realtà è, quindi, appresa quale «appare» alla coscienza, che, andando oltre («dialettica trascendentale»), si illude di potere organizzare i concetti in sistemazioni compiute, raggiungendo sintesi definitive, espressioni dell'incondizionato e dell'assoluto: è, questa, l'esigenza della «ragione» propriamente detta e le sue «idee» (l'anima, il mondo come tutto, Dio) ne sono espressioni, utili solo come «regole» della mente, non però corrispondenti a «oggetti» della conoscenza. Danno, pertanto, adito a sofismi, paralogismi e antinomie contro cui la ragione urta, quando per tale via vuole costruire una metafisica: ecco perché la critica della ragione condanna come ingiustificata l'affermazione della reale esistenza di enti soprasensibili¹⁴.

(secondo edizione della *Critica*, Prefazione, p. XX, ediz. dell'Accademia di Berlino).

¹⁴ Cfr. la precedente nota 10. Le «idee» sono per Kant «trascendentali», in quanto «sono concetti della ragion pura, non escogitati ad arbitrio, ma dati dalla natura stessa della ragione»; «l'uso ipotetico della ragione» per mezzo delle idee «non è propriamente costitutivo», ma «soltanto regolativo (*nur regulativ*)» (*Critica della ragion pura*, cit., pp. 255, 410). L'idea di «mondo» (*Welt*) è, quindi, una delle «idee trascendentali», mentre per «natura» (*Natur*) «intendiamo la connessione dei fenomeni, per la loro esistenza, secondo regole necessarie o leggi». La ragione, quando opera da sola, senza dipendere dalla collaborazione di nessuna altra facoltà, ossia in modo «puro» (*rein*), può produrre impropriamente un «sofisma» (cfr. ivi, p. 85: *Vernunftelei*), che è un inganno logico deliberato, o un «paralogismo» (*Paralogismus*), che è un errore logico involontario e «consiste nella falsità formale di un ragionamento» (ivi, p.262): l'uno e l'altro danno luogo alle «antinomie» della «ragion pura» (*reinen Vernunft*), vale a dire alle contraddizioni inevitabili in cui questa cade quando scambia i fenomeni (esterni) per cose in sé (aspetto trattato da Kant nel capitolo secondo della «Dialettica trascendentale»).

Per non operare solo «per computi e formule numerali», con i procedimenti «analitici», propri delle scienze «esatte», per potersi sollevare all'«occhiata onnipotente», secondo Leopardi, occorre l'«immaginazione», che aiuti l'intelletto: è questo un organo conoscitivo superiore? nel caso esista, è forse riconoscibile in quell'«intelletto intuitivo», ipotizzabile, secondo lo stesso Kant, come coessenziale alla mente divina?¹⁵ Se la risposta è affermativa,

¹⁵ Cfr. KANT, *Critica del giudizio* (propriamente *Critica della capacità di giudizio: Kritik der Urteilskraft*), traduzione di A. Gargiulo (1906), riveduta da V. Verra (1960), Laterza, Roma-Bari 1997 e 2008, pp. 492-503 (par. 77). Pur tenendo presente la traduzione Gargiulo-Verra, come per la *Critica della ragion pura*, anche quest'opera è stata direttamente riscontrata sul testo originale della seconda edizione (KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde, Berlin 1793) in un confronto con la terza (ivi, 1799), essendo la prima del 1790: cfr. le riedizioni curate da B. Erdmann (la seconda, Hamburg 1880-1884) e da K. Vorländer (la terza, Leipzig 1902). Oltre all'«intelletto discorsivo» (*diskursiver Verstand*), che è l'intelletto umano in quanto facoltà di concetti, per ammettere il principio della finalità della natura come principio del «giudizio riflettente» del nostro intelletto, occorre – secondo Kant – fondarsi sull'«idea di un altro intelletto possibile diverso dal nostro»: si tratta di pensare un «intelletto intuitivo» (*intuitiver Verstand*), negativamente (cioè come non discorsivo), che, a differenza del nostro, andrebbe dall'universale sintetico (dell'intuizione di un tutto come tale) al particolare, vale a dire dal tutto alle parti. «Qui non è neppure necessario dimostrare la possibilità di un tale *intellectus archetypus*, ma basta provare che dal confronto del nostro intelletto discorsivo, che ha bisogno di immagini (*intellectus ectypus*), con la contingenza di questa sua natura, siamo condotti per via di paragone a quell'idea (di un *intellectus archetypus*), e che questa non contiene alcuna contraddizione (*diese auch keinen Widerspruch enthalte*)» (ivi, pp. 498, 499). Nel par. 16 della *Critica della ragion pura* (ediz. cit. p. 112), Kant aveva già ipotizzato: «Un intelletto, nel quale ogni molteplicità fosse data immediatamente dall'autoscienza, *intuirebbe*, ma il nostro intelletto può solamente *pensare* (*würde anschauen, der unsere kann nur denken*), e deve cercare nei sensi l'intuizione», pur essendo una «facoltà di conoscere

si deve ritenere che per Leopardi potrebbe esistere una conoscenza “totale” e immediata della natura e del mondo, ma non attribuibile alle capacità dell’essere umano, e, dunque, non è da escludere che utilizzi l’idea dell’improbabile (umanamente) «colpo d’occhio» per sottolineare con maggior forza la parzialità transeunte dello studio “analitico” della natura, tipico della scienza moderna¹⁶. Nella sua critica “negativa”, rivolta ai filosofi tedeschi e agli scienziati, evidenzia più volte e con chiarezza le motivazioni per cui essi non sono pervenuti alla “verità”, alla vera conoscenza della natura, ma riconosce l’enorme contributo apportato al sapere della scienza moderna, con due ordini di riserve: uno colpisce, più in generale, i procedimenti analitici ed “esatti” della ricerca scientifica, nel quadro della sua lettura riduttiva della Modernità, l’altro attacca le pretese di sostenere come verità assolute, per conoscenze irreversibili e totali, alcuni risultati transitori, relativi e parziali, dogmatizzandoli (ed è questa l’accusa più grave) in comuni “credenze”, acriticamente accettate per passiva assuefazione anche da uomini colti, e sottraendoli a un legittimo dubbio, unica vera spinta verso nuove scoperte, indispensabili al progresso umano.

non sensitiva», ma «discorsiva», in quanto conosce solo «per concetti» (ivi, p. 89).

¹⁶ Cfr. *Zib.* 1851-53, 5-6 ottobre 1821. Vd. anche A. NEGRI, *Leopardi: potere conoscitivo dell’uomo e potere conoscitivo di Dio*, in *Ripensando Leopardi. L’eredità del poeta e del filosofo alle soglie del terzo millennio*, a cura di A. Frattini, G. Galeazzi e S. Sconocchia, Studium, Roma 2001, pp. 167-83; ID., *L’esperienza cristiana di Giacomo Leopardi*, in *I diletti del vero. Lezioni leopardiane*, a cura di A. Folini, Il Poligrafo, Padova 2001, pp. 129-42.

3. *La nullificazione dello splendore del mondo e l'infinità vera del Nulla*

Si è voluto di proposito insistere su quest'ultimo aspetto della critica negativa di Leopardi alle pretese della scienza, affrontandolo e ritornandovi in più riprese, perché è da ritenersi fondamentale, soprattutto per gli sviluppi successivi che tale problema ha avuto, in particolare, nella filosofia della scienza del Novecento. Quando si discorre di anticipazioni leopardiane nella storia del pensiero filosofico, il nome spesso ripetuto è quello di Nietzsche, che tuttavia mutò l'iniziale elogio – nella quarta (*Richard Wagner in Bayreuth*) delle *Unzeitgemäße Betrachtungen*, in cui accomuna il solitario pensatore di Recanati al sommo Goethe, perché, a sua avviso, sono gli ultimi grandi epigoni dei filologi-poeti italiani del Rinascimento (*erscheinen uns als die letzten grossen Nachzügler der italienischen Philologen-Poeten*), e nella *Geschichte der griechischen Beredsamkeit*, dove, discorrendo di Isocrate e della storia dell'eloquenza greca, considera Leopardi il più grande prosatore del secolo (*Dafür hat der grösste Prosaiker des Jahrhunderts*) – negli ultimi, ingenerosi giudizi: inseritolo, infatti, in un singolare elenco di *modernen Pessimisten als décadents* (e dunque insieme con Schopenhauer, Dostoevskij e Baudelaire), ritenuti peraltro inclini a deviazioni sessuli (*geschlechtliche Irrungen*), invoca dalla società sui tipi umani, dei quali questi intellettuali sono emblematica espressione, le più dure misure di costrizioni, soppressioni di libertà e, in determinati casi, castrazioni (*die härtesten Zwangs-Maaßregeln, Freiheits-Entziehungen, unter Umständen Castrationen in Bereitschaft halten*)¹⁷.

¹⁷ Cfr., nell'ordine di cit., F. NIETZSCHE, *Richard Wagner in Bayreuth* (*Unzeitgemäße Betrachtungen IV*), *Nachgelassene Fragmente. Anfang 1875-Frühling 1876*, in *NIETZSCHE Werke*, kritische Gesamtausgabe,

Si potrebbe persuasivamente aggiungere anche il nome di Husserl, in rapporto alle valutazioni sui risultati delle scienze, accolti e accettati come ipotesi, ma rifiutati e criticati come dogmi o verità assolute: sono le “concretizzazioni mal poste”, già individuate da uno dei maggiori filosofi della scienza, Alfred North Whitehead, per il quale i problemi scientifici non devono essere separati o contrapposti a quelli dell'arte, dell'educazione, della

herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, W. de Gruyter, Berlin 1967, Vierte Abteilung, Ester Band, p. 75; ID., *Geschichte der griechischen Beredsamkeit* [1872-1873], in ID., *Gesammelte Werke*, Musarion Verlag, München 1922, V Band, S. 17; ID., *Nachgelassene Fragmente. Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889*, in *NIETZSCHE Werke*, cit., Achte Abteilung, Dritter Band [Berlin-New York 1972], pp. 3, 223, 409. Sull'attenzione del filosofo tedesco per il nostro poeta, cfr. *Nietzsche e Leopardi. Da carte edite e inedite di Nietzsche*, in «La Ronda», IV, 6, 1922, pp. 361-73; G. GABETTI, *Nietzsche e Leopardi*, in «Il Convegno», IV, 10, ottobre 1923, pp. 441-61; 11-12, novembre-dicembre 1923, pp. 513-31; V, 1-2, 1924, pp. 5-30; W. F. OTTO, *Leopardi und Nietzsche* [1940], in ID., *Mythos und Welt*, a cura di K. von Fritz e di E. Schmalzried, E. Klett Verlag, Stuttgart 1963, pp. 179-202, trad. ital. di G. B. Buccioli, in NIETZSCHE, *Intorno a Leopardi*, a cura di Galimberti, Postfazione di G. Scalia, il melangolo, Genova 1992, pp. 151-81; e, tra gli studi del secondo Novecento, F. JANOWSKI, *Nietzsche e Leopardi. La seduzione del nichilismo*, in *Nietzsche und Italien. Ein Weg vom Logos zum Mythos?* Akten des deutsch-italienischen Nietzsche-Kolloquiums, Tübingen 27-28 November 1987, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1990, pp. 59-72; A. NEGRI, *Il riso di Nietzsche e il riso di Leopardi*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), Olschki, Firenze 1998, pp. 65-86; F. FOCHER, *Poesia e filosofia. Leopardi da Schopenhauer a Nietzsche*, in ID., *Libertà e teoria dell'ordine politico. Machiavelli, Guicciardini e altri studi*, Dipartimento di Filosofia dell'Università di Parma, Parma 2000, pp. 108-25; A. CARRERA, *Critica del moderno. Leopardi e Nietzsche*, in ID., *La distanza del cielo. Leopardi e lo spazio dell'ispirazione*, Medusa, Milano 2011, pp. 83-117.

religione e, quindi, i vari campi del sapere, soprattutto la scienza e la cultura umanistica, vanno tenuti sempre in stretto rapporto tra loro¹⁸. Edmund Husserl, nella sua opera più importante, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, non diversamente dalle argomentazioni di Whitehead, sostiene che le “regioni” delle varie scienze sono erroneamente concepite come “ontologie”, vale a dire come “concretizzazioni mal poste”; devono, invece, essere accolte in quanto direzioni “intenzionali”: il fallimento del compito della filosofia deriva, infatti, proprio dalla sua illusione di divenire “rigorosa”, assumendo una caratteristica tipica delle scienze particolari, ossia imitando i metodi delle scienze sperimentali. Tali metodi, secondo la fenomenologia husserliana, sono risultati “categoriali”, cioè astrazioni, operate sul fondo originario del “mondo-della-vita” (*Lebenswelt*)¹⁹.

¹⁸ Cfr. A. N. WHITEHEAD, *Science and the Modern World* (1926), trad. it. *La scienza e il mondo moderno*, Bompiani, Milano 1945. Di Whitehead (1861-1947), tra le diverse sue opere tradotte in italiano, vd. almeno *Science and Philosophy* (1964), *Scienza e filosofia*, Il Saggiatore, Milano 1966, in cui, oltre alle «Note autobiografiche» (pp. 11-37), si trova una lucidissima sintesi (gennaio 1920) della teoria filosofica generale della relatività dello spazio e del tempo e delle idee fisiche presenti nelle ricerche di Albert Einstein (pp. 301-12).

¹⁹ Cfr. E. HUSSERL, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (ediz. critica del 1954, nella collezione «Husserliana: Edmund Husserl, *Gesammelte Werke*», diretta da H. L. Van Breda, VI vol., curato da W. Biemel, sulla base del manoscritto del 1935-1936, conservato nell'Archivio Husserl di Lovanio), trad. it., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, di E. Filippini, Avvertenza di E. Paci, Introduzione di W. Biemel, Il Saggiatore, Milano 1961 e 1965. Sui rapporti tra il punto di vista di Husserl e quello di Whitehead, cfr. E. PACI, *Über einiger Verwandtschaften zwischen der Philosophie Whiteheads und der Phänomenologie Husserls*, in «Revue internationale de philosophie», 56-57, 1961, pp. 237-50.

La filosofia diventa “scienza rigorosa” soprattutto quando descrive le strutture essenziali, le operazioni “pre-categoriali”, dalle quali dipendono sia i concetti delle scienze, sia i valori sociali e spirituali, il cui significato può essere criticamente compreso solo se essi vengono studiati geneticamente, evitando le precedenti costruzioni del razionalismo e dell’idealismo e tenendo ben presenti il mondo antepredicativo della vita e l’esperienza non mascherata da formule precostituite. Pertanto, focalizzare la ricerca teoretica sull’origine e natura umana, non ancora vanificate in “fantasmi” dalle costruzioni della ragione, andando “al prima” e “al di sotto” delle distinzioni categoriali introdotte dalla scienza, significa anzitutto infrangere le distinzioni operative e provvisorie, gli strumenti, anche se utili, della conoscenza organizzata, ma eretti a feticci della pigrizia dell’uomo, cristallizzati in verità assolute dalla sua innata tendenza ad assuefarsi alle diverse teorie – anche alle scoperte di scienziati e filosofi, a partire da Galilei, di indiscusso valore, stabilizzatesi poi come comuni “credenze” –, pur essendo, in ultima analisi, nient’altro che mezzi indispensabili per il “possesso” ragionevole del mondo, ma “non il mondo”²⁰.

Uno dei maggiori fenomenologi, Enzo Paci, ha fatto conoscere agli studiosi italiani, fin dal 1945, l’illuminante libro di Whitehead, *La scienza e il mondo moderno*, in cui è svolta la tesi che la realtà non è la concretizzazione di metodi e tecniche delle scienze particolari, poiché queste, per costituirsi, presuppongono una

²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 53-88, dove Husserl affronta l’argomento della «matematizzazione galileiana della natura», articolandolo in diversi punti: il concetto fondamentale della fisica di Galilei, consistente nella visione della natura come universo matematico; lo svuotamento di senso della scienza naturale matematica nelle «tecnicizzazione»; il dimenticato fondamento di senso della scienza naturale, rappresentato dal «mondo-della-vita»; i pericolosi equivoci derivanti dalla mancanza di chiarezza intorno al senso della matematizzazione; infine, il carattere metodico della sua stessa analisi.

separazione, un taglio nel mondo reale, di per sé inseparabile, data l'unicità della natura: un "termine" scientifico, quindi, è "esatto", in quanto separato e astratto, ma non è, né va considerato come una cosa reale. Lo stesso Paci, nel suo ampio lavoro dei primi anni Sessanta del secolo scorso, *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, soprattutto nelle pagine dal titolo emblematico, «Crisi della scienza come crisi del significato della scienza per l'uomo», spostando l'accento husserliano da "crisi delle scienze" in crisi di "funzione", con un'interpretazione originale e un proseguimento della fenomenologia stessa (ripreso anche nel suo studio sulla *Filosofia contemporanea*), sostiene che sono proprio le costruzioni intellettualistiche e schematiche, create dalla ragione umana, a formare un impenetrabile diaframma oltre il quale non è possibile comprendere la realtà circostante, l'ambiente in cui si vive e, pertanto, per l'uomo, prigioniero dei pregiudizi e dell'ovvietà non indagata, si verifica una vera e propria "perdita del mondo"²¹.

Husserl, infatti, ha chiamato "rivestimento di idee" (*Ideenkleid*) una costruzione scientifica o filosofica che, invece di rivelare il mondo, lo nasconde: così fece Galilei, che finì per "ricoprire" le sue stesse scoperte, pretendendo di matematizzare tutto il reale, credendo che l'"essere vero" fosse "l'essere del metodo". Da questo errore ha origine la "crisi della funzione delle scienze", per

²¹ Cfr. PACI, *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Il Saggiatore, Milano 1963 e 1965, pp. 19-33. Vd. anche ID., *La filosofia contemporanea*, Garzanti, Milano 1966, p. 157 (in cui è illustrata la tesi di Whitehead sulla "concretizzazione mal posta" dei metodi delle scienze particolari) e pp. 188-89, dove è ripresa la teoria di Husserl sulle «astrazioni scientifiche mal concretizzate in realtà» e sul conseguente distacco dalla «concretezza del processo della vita e dalla sua intenzionalità», fino al dominio dell'«alienazione [...] che sempre di più sostituisce al processo astrazioni chiuse o intellettualistiche», mentre «l'umanità potrà rinascere soltanto ritrovando il senso della storia nella visione organica della filosofia».

cui si prende per “vero essere” ciò che è soltanto un simbolo o un metodo: con Galilei, per la prima volta, una natura, astratta, rivestita e coperta, viene sostituita al “mondo-della-vita”. Per Husserl, quindi, secondo l’interpretazione di Paci, il sapere umano, fissandosi in obiettivazioni “chiuse”, in astrazioni scientifiche mal concretizzate in realtà, si è distaccato dal processo della vita, per cui bisogna liberarsi dall’occultamento del reale, attuato dalla scienza feticizzata e ontologizzata, criticare le false costruzioni della ragione e in generale tutte le ideologie, per potere ritornare all’esperienza originaria, alle “cose stesse”, così come sono, al “mondo-della-vita”, da cui ha origine ogni senso, che precede le categorie scientifiche e filosofiche. In tal modo, il mondo fenomenico si rivela nel suo carattere intrinseco, nei suoi contenuti, nella sua reale dimensione, perché, spogliato dalle teorie preconcepite, dai pregiudizi ideologici e dalle false apparenze, potrebbe forse meglio svelare il suo “fine”, il suo “telos” nascosto (“noumenico”)?²².

Lo «scetticismo ragionato» di Leopardi non è un razionalismo critico, assimilabile al criticismo kantiano, perché, andando a fondo

²² Cfr. ivi, p. 35: «La scienza, assolutizzata e separata dalla realtà con la “concretizzazione mal posta” dei suoi metodi (l’espressione di Whitehead conviene in modo perfetto al discorso di Husserl) diventa una specie di meccanicismo nel quale il reale operare rimane nascosto. [...] Il meccanicismo si tramanda, ma si tramanda svuotato del suo senso originario: la tecnica non è più legata alla “formazione di senso” che le vien data della sua origine nella *Lebenswelt*. È perduto il senso storico della formazione originaria e quindi la stessa fondazione attuale, quella dalla quale la tecnica, anche ora, anche nel presente, ha origine. La perdita di questa fondazione è la perdita della intenzionalità, perdita che motiva la crisi». Vd. anche, sulla crisi delle scienze, in senso fenomenologico husserliano, e l’analoga posizione leopardiana, il fondamentale contributo di A. NEGRI, *Leopardi e la scienza moderna. «Sott’altra luce che l’usata errando»*, Spirali, Milano 1999.

delle sue argomentazioni, ci si avvede che questa critica è in realtà contro una scienza o un'epistemologia, escludenti il bello, in quanto hanno rinunciato «all'immaginazione, all'incerto, allo splendido, ai generali arbitrari, tanto del gusto de' secoli antecedenti» (*Zib.* 4057, 4 aprile 1824), vale a dire all'affascinate e al problematico presenti nell'esistenza del tutto e nell'effettivo sistema della natura; tale rinuncia è sintomo di decadenza della civiltà e della «grandezza» del mondo antico, in cui la capacità immaginativa era preponderante. Questo spiega perché il «sistema positivo» di Newton (che «già vacilla anche nelle scuole», 2709, 21 maggio 1823) va inteso come «ipotesi», comunque “utile” a chi se ne contenta, perché non solo è inadeguato a spiegare i fenomeni naturali fino alle loro radici profonde, ma tende anche a nullificare l'«incerto» e lo «splendido» nel mondo. Le cose belle della terra e del cielo rischiano di scomparire nelle teorie scientifiche dell'astronomo inglese, in quanto, dati i limiti propri dell'uomo e dell'umano sapere, nemmeno lui possedeva la forza del «colpo d'occhio» totalizzante, ma imprigionava e mortificava la varietà dell'universo, schematizzando e sistemando – operazioni pur necessarie (945) – ciò che non è completamente “sistemabile”, esprimendolo con quelle «parole precise», quei «termini», in cui gli scienziati traducono i concetti, ben lontani dalle voci «vaghe», polisemiche della poesia (1226, 26 giugno 1821)²³.

²³ «E dovunque ha luogo la perfezione matematica, ha luogo una vera imperfezione (quando anche questa rimedii ad altri più gravi inconvenienti e corruzioni), cioè discordanza dalla natura, e dall'ordine primitivo delle cose, il quale era combinato in altro modo, e fuor del quale non v'è perfezione, benchè questa non sia mai assoluta, ma relativa. La stretta precisione entra nella ragione e deriva da lei, non entrava nel piano della natura, e non si trovava nell'effetto. [...] Questa pure è una gran fonte di errori ne' filosofi, massime moderni, i quali assuefatti all'esattezza e precisione matematica, tanto usuale e di moda oggidì, considerano e misurano la natura con queste norme, credono che il sistema della natura

Il gran «mare» dell'infinito (intuito da Copernico, Bruno, Pascal), non essendo “sistemabile” nei concetti, rimane solo un’“idea” (per Kant della ragione), che, in quanto tale, non ha l’oggetto corrispondente nei sensi ed è, quindi, una totalità assoluta

debba corrispondere a questi principii; e non credono naturale quello che non è preciso e matematicamente esatto: quando anzi per lo contrario, si può dir tutto il preciso non è naturale: certo è un gran carattere del naturale il non esser preciso. Ma il detto errore è fratello di quello che suppone nelle cose il vero, il bello, il buono, la perfezione assoluta» (*Zib.* 583-85, 29-31 gennaio 1821). Sugli ininterrotti interessi di Leopardi per i risultati delle scienze, cfr. G. CORSINOVI, *Note per un'analisi del rapporto tra Leopardi e la scienza*, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Atti del IX Congresso dell'A.I.S.L.L.I., Palermo-Messina-Catania 21-25 aprile 1976, a cura di V. Branca *et alii*, Manfredi, Palermo 1978, pp. 655-62; A. FRATTINI, *Letteratura e scienza in Leopardi*, ivi, pp. 663-75; A. SOLE, *Note sul valore della scienza in Leopardi*, ivi, pp. 676-99; P. PELOSI, *Leopardi fisico e metafisico*, Federico & Ardia, Napoli 1991; *Giacomo e la scienza*, Itinerario illustrato della mostra «Casa Leopardi-Giacomo e la Scienza», 21 luglio-30 ottobre 1996; A. DI MEO, *Leopardi copernicano*, Demos, Cagliari 1998; CORSINOVI, *Leopardi e la scienza*, in «Nuova secondaria», VI, 15, 12, fasc. 4, 1998, pp. 34-37; 59-63; A. BATTISTINI, *Leopardi e la prosa filosofica e scientifica moderna*, in *Dall'ateneo alla città. Lezioni su Giacomo Leopardi*, Fahrenheit 451, Roma 2000, pp. 115-32; *Giacomo Leopardi e il pensiero scientifico*, a cura di G. Stabile, ivi, 2001; *Leopardi e la filosofia*, a cura di Polizzi, Polistampa, Firenze 2001; CORSINOVI, *Le anticipazioni della modernità: intuizioni epistemologiche e percorsi della scienza nello Zibaldone*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati-Portorecanati, 14-19 settembre 1998), a cura di R. Garbuglia, Olschki, Firenze 2001, II, pp. 449-66; POLIZZI, *Leopardi e «le ragioni della verità». Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, Prefazione di R. Bodei, Carocci, Roma 2003, pp. 1-4 e tutta la parte prima; PELOSI, «*Girando Senza Posa*». *Teoria e natura del ciclo nei Canti leopardiani*, in «Riscontri», XXXIII, 1-2, 2011, pp. 9-43.

di “apparenze”; pertanto, non trovandosi nei sensi e nei concetti, determinati e determinanti, potrebbe coincidere con il Nulla: «il tutto esistente è infinitamente piccolo a paragone della infinità vera, per dir così, del non esistente, del nulla» (*Zib.* 4174, 22 aprile 1826). E, tuttavia, se, oltre il mondo umano, esistono dei mondi «o possibili o immaginabili, a paragone di cui chiamiamo piccole o menome le cose» terrene e sensibili (*Zib.* 3957, 8 dicembre 1823), oppure ancora, se non esistessero affatto, potrebbero sempre essere immaginati da chi «può concepire le cose che non sono», possedendo «una facoltà immaginativa», data l’«inclinazione dell’uomo all’infinito» (*Zib.* 167, 12-23 luglio 1820).

4. *L’insoluta quète tra senso o non-senso dell’umana esistenza*

L’immaginazione, dunque, può concepire sia la totalità infinita, sia l’infinito nulla, ma, non avendo alla base la percezione sensibile, può essere una «facoltà ingannatrice»: per Kant, le “idee”, in quanto totalità assolute e perfette, sistemazioni compiute dei concetti organizzati dalla ragione sovraordinata all’intelletto, hanno solo una funzione “regolativa” e, se questa è intesa come “costitutiva” di oggetti reali, assumono un carattere illusorio, da cui procedono falsi ragionamenti²⁴; per Leopardi, l’immaginazione, «prima fonte della felicità umana», è «facoltà conoscitrice» – tanto che l’uomo è «animato dall’immaginario come dal vero» –, che scatta quando «limiti e definizioni delle cose» restringono e impediscono lo “sguardo”, la percezione visiva della realtà (168): la *siepe*, limite della conoscenza sensibile, la sola possibile per un seguace dell’empirismo e del sensismo; ma ciò, che non si può

²⁴ Cfr. la precedente nota 14: per Kant, l’idea di mondo, la cosmologia, non costituisce, né può costituire scienza. Vd. A. NEGRI, *Leopardi e la filosofia di Kant*, in «Trimestre», V, 4, 1991, pp. 475-91.

“vedere” e conoscere sensibilmente, si può immaginare, pensare, “fingere”, soprattutto se l’umano «desiderio dell’infinito» fa in modo che «il fantastico sottentri al reale», quando l’anima «s’immagina quello che non vede [...] e si figura cose che non potrebbero se la sua vista si estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l’immaginario» (171, 12-23 luglio 1820). Alcuni mesi prima (gennaio 1820), analogamente si era espresso nella canzone *Ad Angelo Mai: A noi ti vieta / Il vero appena è giunto, / o caro immaginar* (vv. 100-102)²⁵.

L’immaginazione immerge l’anima in pensieri indeterminati, senza confini, che non possono essere espressi con «voci scientifiche», adatte a presentare «la nuda e circoscritta idea» di un oggetto – «e perciò si chiamano termini, perchè determinano e definiscono la cosa da tutte le parti» –, ma da «parole», che (come osserva Beccaria nel suo trattato sullo stile) presentano meglio le «immagini accessorie» (*Zib.* 109-10, 30 aprile 1820) e le «idee concomitanti», ridestanti in noi le «infinite ricordanze della vita», come non potrebbero fare i “vocaboli tecnici” (1701-02, 15 settembre 1821)²⁶. Il mondo si può manifestare dotato di intrinseca

²⁵ Nel «Preambolo alla ristampa delle *Annotazioni*», nel «Nuovo Ricoglitore» di Milano, settembre 1825, Leopardi, dopo aver osservato che dalla scoperta dell’America in poi «la terra ci par più piccola che non ci pareva prima», sostiene che «più scoperte si fanno nelle cose naturali, e più si accresce alla nostra immaginazione la nullità dell’Universo» (LEOPARDI, *Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824*, in ID., *Poesie e Prose. I. Poesie*, a cura di Rigoni, Mondadori, Milano 1987, p. 164). Commento, questo, significativo anche ai versi immediatamente precedenti a quelli già citati dalla canzone *Ad Angelo Mai: Ecco svanito a un punto, / E figurato è il mondo in breve carta; / Ecco tutto è simile, e discoprendo, / Solo il nulla si accresce* (vv. 97-100).

²⁶ Le «idee concomitanti» sono «spessissimo legate alla parola (che nella mente umana è inseparabile dalla cosa, è la sua immagine, il suo corpo, ancorchè la cosa sia materiale, anzi è un tutto con lei, e si può dir che la

poeticità, se non lo si ingloba in concetti “determinati”, per cui – non forse diversamente dalle “idee estetiche” illustrate da Kant nella *Critica del giudizio* – le rappresentazioni secondarie, parziali,

lingua riguardo alla mente di chi l'adopra, contenga non solo i segni delle cose, ma quasi le cose stesse) sono dico legate alla parola più che alla cosa, o legate a tutte due in modo che divisa la cosa dalla parola (giacchè la parola non si può staccar dalla cosa), la cosa non produce più le stesse idee. Divisa dalla parola, o dalle parole usuali ec. essa divien quasi straniera alla nostra vita. Una cosa espressa con un vocabolo tecnico non ha alcuna domestichezza con noi, non ci desta alcuna delle infinite ricordanze della vita, ec. ec. nel modo che le cose ci riescono quasi nuove, e nude quando le vediamo espresse in una lingua straniera e nuova per noi: nè si arriva a gustare perfettamente una tal lingua, finchè non si penetra in tutte le minuzie e le piccole parti e idee contenute nelle parole del senso il più semplice. [...] La massima parte di qualunque linguaggio umano è composto di metafore, perchè le radici sono pochissime, e il linguaggio si dilatò massimamente a forza di similitudini e di rapporti. Ma la massima parte di queste metafore, perduto il primitivo senso, son divenute così proprie, che la cosa ch'esprimono non può esprimersi, o meglio esprimersi diversamente. Infinite ancora di queste metafore non ebbero mai altro senso che il presente, eppur sono metafore, cioè con una piccola modificazione, si fece che una parola significante una cosa, modificata così ne significasse un'altra di qualche rapporto colla prima. Questo è il principal modo in cui son cresciute tutte le lingue» (*Zib.* 1701-02, 15 settembre 1821). Quanto alle «immagini accessorie», Beccaria, nel secondo capitolo delle *Ricerche intorno alla natura dello stile*, pubblicate nel 1770, aveva trattato *Delle idee espresse e delle idee semplicemente suggerite*: cfr. C. BECCARIA, *Opere*, a cura di S. Romagnoli, Sansoni, Firenze 1971, I, pp. 223-29: vd., in particolare, l'ampia Introduzione di ROMAGNOLI (pp. XI-XCVIII) e le sue brevi, ma illuminanti osservazioni sulle «ricerche intorno allo stile» (pp. LXXXII-VIII). Cfr. anche A. LEONE DE CASTRIS, *Leopardi e Beccaria. Schema dinamico del sensismo leopardiano*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del primo Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1962), Olschki, Firenze 1964, pp. 399-413.

ma “affini”, possono esprimere più e meglio di questi una pluralità inedita di pensieri e di idee²⁷.

Con i “vocaboli tecnici”, invece, gli scienziati moderni tendono convenzionalmente a uniformare tutte le varietà e le differenze del reale, per cui sembra che tutto sia spiegato, determinato e definito nella «repubblica scientifica»; questa, «diffusa per tutta l'Europa, ha sempre avuto una nomenclatura universale ed uniforme nelle lingue le più difformi» (*Zib.* 1214, 26 giugno 1821), non diversamente dai «legislatori francesi repubblicani» che, credendo

²⁷ Nel paragrafo 49 («Delle facoltà dell'uomo, che costituiscono il genio») della *Critica del giudizio*, Kant sostiene che le «idee estetiche» (*ästhetischer Ideen*) sono quelle «rappresentazioni dell'immaginazione (*Vorstellung der Einbildungskraft*), che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa esser loro adeguato e, per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili». Questo perché «l'immaginazione (come facoltà di conoscere produttiva) ha una grande potenza nella creazione di un'altra Natura (*einer andern Natur*), tratta dalla materia che le fornisce la natura reale (*wirkliche Natur*). Le «idee estetiche» kantiane sono, quindi, «forme che non costituiscono da sé l'esibizione di un concetto dato, ma, in quanto rappresentazioni secondarie (*Nebenvorstellungen*) dell'immaginazione, esprimono soltanto le conseguenze che vi si legano e l'affinità di quel concetto con altri concetti»; l'immaginazione ha quindi l'occasione di «estendersi su di una quantità di rappresentazioni affini (*verwandten Vorstellungen*), le quali danno più da pensare di quanto si possa esprimere in un concetto determinato per via di parole». Per concludere, «l'idea estetica è una rappresentazione dell'immaginazione associata a un concetto dato, la quale, nel libero uso dell'immaginazione, è legata con tale quantità di rappresentazioni parziali (*Theilvorstellungen*), che non si potrebbe trovare per essa nessuna espressione che designi un concetto determinato; e quindi una rappresentazione che dà luogo a pensare in un concetto molte cose inesprimibili, di cui il sentimento vivifica le facoltà conoscitive» (KANT, *Critica del giudizio-Kritik der Urteilskraft*, ediz. cit., pp. 305-11).

di conservare durata, natura e scopo della rivoluzione, pretesero di «ridur tutto alla pura ragione» e di «geometrizzare tutta la vita» (160, 8 luglio 1820): un sistema geometricamente “unificato”, in cui sembrerebbero rientrare anche proposizioni universali e necessarie, come i giudizi “sintetici a priori” di Kant, che, tuttavia, li riteneva validi solo per il mondo fenomenico²⁸. Per potere

²⁸ «Tutto il mondo civile facendo oggi quasi una sola nazione, è naturale che le voci più importanti, ed esprimenti le cose che appartengono all'intima natura universale, sieno comuni, ed uniformi da per tutto, come è comune ed uniforme una lingua che tutta l'Europa adopera oggi più universalmente e frequentemente che mai in altro tempo, appunto per la detta ragione, cioè la lingua francese. E siccome le scienze sono state sempre uguali dappertutto (a differenza della letteratura), perciò la repubblica scientifica diffusa per tutta l'Europa ha sempre avuto una nomenclatura universale ed uniforme e nelle lingue le più difforni, ed intesa da per tutto egualmente. Così sono oggi uguali (per necessità e per natura del tempo) le cognizioni metafisiche, filosofiche, politiche ec. la cui massa e il cui sistema semplicizzato e uniformato, è comune oggi più o meno a tutto il mondo civile; naturale conseguenza dell'andamento del secolo. Quindi è ben congruente, e conforme alla natura delle cose, che almeno la massima parte del vocabolario che serve a trattarle ed esprimerle, sia uniforme generalmente, tendendo oggi tutto il mondo a uniformarsi. E le lingue sono sempre il termometro de' costumi, delle opinioni ec. delle nazioni e de' tempi, e seguono per natura l'andamento di questi» (*Zib.* 1214-15, 26 giugno 1821). Leopardi individua, quindi, gli «europeismi» comuni alle «lingue colte» (cfr. su questo argomento, G. NENCIONI, *Giacomo Leopardi lessicologo e lessicografo*, in ID., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Einaudi, Torino 1983, 272-3). Anche J.-J. ROUSSEAU aveva osservato: «Il règne dans nos moeurs une vile et trompeuse uniformité» (*Discours sur les sciences et les arts*, in ID., *Oeuvres complètes. V. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, Paris 1995, p. 40); a sua volta, É. B. CONDILLAC riteneva che le lingue rispecchiano «le caractère des peuples» (*Essai sur l'origine des connoissances humaines*, in ID., *Oeuvres philosophiques*, texte établi et

immaginare e spiegare il mondo, non si deve seguire passivamente un “vero” espresso in un linguaggio «uniforme», spesso usato nel «discorso familiare» – «oggi il linguaggio di tutta Europa nelle espressioni delle idee sottili o sottilmente considerate, è presso a poco uniforme, anche nella conversazione» (*Zib.* 1221, 26 giugno 1821) –, perché è «poco sicuro» giudicare un pensiero filosofico dal «numero dei seguaci», secondo quanto afferma nel *Saggiatore* sulla «miglior filosofia speculativa» Galilei, alla fine di un passo, antologizzato da Leopardi nella sua *Crestomazia* della prosa italiana, in cui stigmatizza la «natural curiosità degli uomini», attratta quasi sempre dalla «magnificenza de’ titoli», dalla «grandezza e numerosità delle promesse» e, quindi, dalle «fallacie e chimere»²⁹.

La scienza e la filosofia moderne non danno, quindi, risposte soddisfacenti, limitandosi a imprigionare nei loro “sistemi” la

présenté par G. Le Roy, Presses Universitaires de France, Paris 1947, I, Seconde Partie, Chapitre XV, § 143). Per M. CESAROTTI, il «genio della lingua», dipende dal «sistema generale delle idee e dei sentimenti che predomina nelle diverse nazioni» (*Saggio sulla filosofia nelle lingue*, a cura di R. Spongano, Sansoni, Firenze 1943, p. 68). Su questo particolare aspetto del “liberalismo” linguistico leopardiano, cfr. M. DARDANO, *Le concezioni linguistiche del Leopardi*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell’VIII Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, 30 settembre-5 ottobre 1991), Olschki, Firenze 1994, pp. 21-43. Vd. anche S. GENSINI, *Linguistica leopardiana: fondamenti teorici e prospettive politico-culturali*, il Mulino, Bologna 1984; ID., *La teoria semantica di Leopardi*, in ID., *Volgar favella. Percorsi del pensiero linguistico italiano da Robortello a Manzoni*, La Nuova Italia, Firenze 1993, pp. 243-63; ID., *Mente, corpo e linguaggio: ancora su Vico e Leopardi*, in «D’uomini liberamente parlanti». *La cultura linguistica italiana nell’età dei Lumi e il contesto culturale europeo*, Editori Riuniti, Roma 2002, pp. 325-55.

²⁹ LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, a cura di G. Bollati, Einaudi, Torino 1968, p. 270.

varietà delle cose, mentre l'osservazione della realtà mostra un cosmo, che è come un «giardino» in sofferenza, dove tutto è male, e le domande essenziali del «pastore» sul senso della vita, i suoi profondi interrogativi metafisici si perdono nell'infinito, misterioso spazio dell'universo. Se gli esseri sono necessariamente imperfetti, e quindi infelici, se questa è l'essenza anche dell'uomo, come si dimostra che tale condizione è un'imperfezione? Si deve allora ammettere che ciò che è definito come imperfezione (o infelicità) è un modo di vedere assolutamente umano e, in quanto tale, come tutto l'esistente, necessario: la condizione degli esseri è quella che è per natura, e non può essere diversamente, in un universo dove essi sono "assemblati", secondo la teoria di Holbach, che, a partire dal 1825, Leopardi ben conosceva, anche nei suoi aspetti polemici contro l'ottimismo leibniziano; ma il celebre passo dello *Zibaldone*, di intonazione antirussoiana, non è molto distante da un'analogia descrizione di Joseph de Maistre³⁰.

³⁰ «La nature est un mot dont nous nous servons pour désigner l'*assemblage* immense des êtres, des matières diverses, des combinaisons infinies, des mouvements variés dont nos yeux sont témoins» (HOLBACH, *Le bon sens ou idées naturelles opposées aux idées surnaturelles*, Londres, s. e., 1774; traduz. italiana, in 2 tomi, 1808, p. 34 [*Le bon sens...*, Édition rationalistes, Paris 1971, p. 33]). Si ricordi che il trattatello, *Il buon senso* (cfr. la trad. it. di S. Timpanaro, Garzanti, Milano 1985), Leopardi lo lesse nel maggio 1825, come risulta dagli *Elenchi di letture*, IV, 307, in LEOPARDI, *Poesie e Prose, II. Prose*, a cura di Damiani, Mondadori, Milano 1988, p. 1232. «Ma come poi si è trovato per esperienza che il globo terracqueo, il qual pare infinito, e certamente per lungo tempo fu tenuto tale, ha pure i suoi limiti; così, secondo ogni analogia, si dee credere che la mole intera dell'universo, l'*assemblage* di tutti i globi, il qual ci pare infinito per la stessa causa, cioè perchè non ne vediamo i confini e perchè siam lontanissimi dal vederli; ma la cui vastità del resto non è assoluta ma relativa; abbia in effetto i suoi termini» (*Zib.* 4292, 20 settembre 1827). Cfr. B. MARTINELLI, *Leopardi: la "prova" del giardino*, in ID., *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un*

Al «sistema della natura» dello scienziato moderno, dove non si trovano il «vario» e l'«incerto», Leopardi contrappone il suo «sistema», del «bello» e del «poetico», capace di “vedere” che l'«universalità delle cose è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico»:

orientamento e di un fondamento, Carocci, Roma 2003, pp. 201-25; ID., *Leopardi e la condizione dell'uomo*, Giardini, Pisa 2005. Vd. anche A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Marsilio, Venezia 2001; A. C. BOVA, *Al di qua dell'infinito. La «teoria dell'uomo» di Giacomo Leopardi*, Carocci, Roma 2009; R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010; G. POLIZZI, *Giacomo Leopardi. La concezione dell'umano, tra utopia e disincanto*, Mimesis, Milano 2011. Per il rinvio a Joseph de Maistre, cfr. DAMIANI, *Commento* a LEOPARDI, *Zibaldone*, ediz. cit., III, pp. 3666-67, dove è tuttavia puntualizzato che Leopardi, pur essendo «estraneo alla teodicea sacrificale di Maistre», è più a lui vicino nella consapevolezza che nell'universo domina la “violenza”: è, infatti, trascritto un passo dalla *Consideration sur la France* (Lyon, chez Rusand, 1829, p. 51), in cui, dopo la lapidaria affermazione, «il n'y a que violence dans l'univers», l'autore significativamente aggiunge: «mais nous sommes gâtés par la philosophie moderne, qui a dit que *tout est bien*, tandis que le mal a tout souillé et que, dans un sens très-vrai, *tout est mal*, puisque rien est à sa place». Anche l'*incipit* del passo di Maistre (da *Le serate di Pietroburgo*, trad. it., Rusconi, Milano 1986, p. 395) è dello stesso tenore: «Nel vasto campo della natura vivente regna una violenza manifesta, una specie di rabbia decretata, che arma tutti gli esseri in *mutua funera*; appena oltrepassate le soglie del regno dell'insensibile vi trovate di fronte al decreto della morte violenta scritta sui confini stessi della vita». Vd. anche R. BODEL, *Il «solido nulla»: male e sofferenza in Leopardi*, in «Rivista di Studi Italiani», XVI, 2, 1998, pp. 58-81; ID., *Pensieri immensi. Giacomo Leopardi tra filosofia e poesia*, in *La lotta contro Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, a cura di L. Ballerini e M. Ciavolella, Cadmo, Fiesole 2000, II, pp. 1593-1603.

Si può con certezza affermare che la natura, e vogliamo dire l'università delle cose, è senz'alcun dubbio composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e destinatamente ordinata a produrre un effetto poetico generale; ed altri ancora particolari; relativamente al tutto, o a questa o quella parte. Nulla di poetico si scorge nelle sue parti, separandole l'una dall'altra, ed esaminandole a una a una col semplice lume della ragione esatta e geometrica: nulla di poetico ne' suoi mezzi, nelle sue forze e molle interiori o esteriori, ne' suoi processi in questo modo disgregati e considerati: nulla nella natura decomposta e risolta, e quasi fredda, morta, esangue, immobile, giacente, per così dire, sotto il coltello anatomico, o introdotta nel fornello chimico di un metafisico che niun altro mezzo, niun altro strumento, niun'altra forza o agente impiega nelle sue speculazioni, ne' suoi esami e indagini, nelle sue operazioni e, come dire, esperimenti, se non la pura e fredda ragione. Nulla di poetico poterono nè potranno mai scoprire la pura e semplice ragione e la matematica. Perocchè tutto ciò ch'è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s'intende, nè altrimenti può esser conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo. Ma la pura ragione e la matematica non hanno sensorio alcuno. Spetta all'immaginazione e alla sensibilità lo scoprire e l'intendere tutte le sopradette cose; ed elle il possono, perocchè noi ne' quali risiedono esse facoltà, siamo pur parte di questa natura e di questa università ch'esaminiamo: e queste facoltà nostre sono esse sole in armonia col poetico ch'è nella natura; la ragione non lo è; onde quelle sono molte più atte e potenti a indovinar la natura che non è la ragione a scoprirla (*Zib.* 3241-42, 22 agosto 1823)³¹.

³¹ L'immaginazione e il cuore, dunque, in quanto facoltà eminentemente sensitive, riescono meglio ad aderire al vero, alla realtà composta poeticamente. Non diversamente CONDILLAC, nell'*Essai sur l'origine des*

Rimane, tuttavia, preclusa, alla fine della tormentata *quête*, la visione di quel “tutto”, che solo «l'occhiata onnipotente» (come l'“intelletto archetipo” di Kant) può cogliere e, dunque, non l'essere umano. Di qui i «perché» del poeta che investono l'«esistenza universale»: la sua poesia è rivolta a una “filosofia della conoscenza”, per cui occorrono «lumi straordinari», non alla filosofia della scienza esatta. Si pone, pertanto, il problema del senso o non-senso della vita umana, dell'uomo e del suo destino,

connoissances humaines, in particolare nella Première Partie, Section seconde, Chapitre X («Où l'imagination puise les agréments qu'elle donne a la vérité»), sostiene: «Rien n'est beau que le vrai: cependant tout ce qui est vrai n'est pas beau. Pour y suppléer, l'imagination lui associe les idées le plus propres à l'embellir, et par cette réunion, elle forme un tout, où l'on trouve la solidité et l'agrément» (*Oeuvres philosophiques*, cit., I, § 91, p. 32). Nel *Traité des sensations* [De Bure, Paris 1754], Seconde Partie, Chapitre XI («De la mémoire, de l'imagination et des songes dans un homme borné qui sens du toucher»), al § 6 («Sens le plus étendu dans lequel on peut prendre le mot *imagination*»), ribadisce che la capacità di immaginare «procure des jouissances, qui, à certains égards, l'emportent sur la réalité même: car elle ne manque pas de supposer dans les objets dont elle fait jouir, toutes les qualités qu'on desir y trouver» (ivi, p. 271). Vd. S. VERHULST, *Il «coup d'oeil» dei Lumi e la teoria dell'immaginazione in Leopardi*, in «Rivista di Storia delle Idee», 1, 1999, pp. 61-72. Sul rapporto di Leopardi con Condillac, soprattutto in merito alla *liaison des idées*, cfr. F. CACCIAPUOTI (*Dentro lo Zibaldone*, Donzelli, Roma 2010, pp. 89-106), che, dopo avere rilevato la presenza nella biblioteca di Monaldo del *Cours d'étude pour l'instruction des jeunes gens, et qui a servi à l'éducation du Prince de Parme* (1755) nell'ediz. parigina del 1801 in sette volumi (dalla studiosa cit. nell'ediz. Dufart, Paris 1797-98), ne analizza alcuni aspetti significativi, richiamando anche le osservazioni di Destrutt de Tracy sull'opera del pensatore francese, sia in merito alla priorità degli studi sull'*entendement humain*, sia per i suoi legami con la filosofia di Locke.

trascurati dallo scienziato; vuole approfondire e problematizzare la visione del mondo con alcuni fondamentali interrogativi, a cui la ricerca scientifica ha dato parziali, insoddisfacenti risposte. Giunto, però, nel 1829, alla fine del suo “viaggio” speculativo, al momento di congedarsi dallo *Zibaldone* – essendo pochissime le annotazioni scritte tra il 1830 e il 1832 – è attraverso la “figura” del «pastore», non più del «filosofo», che espone con nuda e cristallina chiarezza i drammatici roveli delle ultime pagine, in cui tenta di prospettare una conclusione definitiva: il *Canto notturno*, come forma espressiva, dove pur si conciliano speculazione e immaginazione, dimostra proprio l'impossibilità di rapportare l'arcano senso dell'universo alla capacità cognitiva dell'uomo. Se credeva, nello *Zibaldone*, che la facoltà immaginativa, soccorrendo le forze limitate della ragione, potesse scoprire il profondo significato poetico della Natura, ora, invece, dinanzi al peggiore degli “universi possibili”, comprende l'importanza di ridurre i problemi metafisici posti dalla filosofia a poche domande, ma essenziali e decisive.

«IN PEGGIO PRECIPITANO I TEMPI»:
IL «TEMPO PRESENTE» IN LEOPARDI

Rosa Giulio

Le pagine dello *Zibaldone di Pensieri* costituiscono non solo un immenso archivio della civiltà letteraria, ma un vero e proprio laboratorio da cui attingere preziose e ancora valide riflessioni sulla connotazione riduttiva da Leopardi attribuita alle pur necessarie ed evolute società delle nazioni moderne. Seguendo attentamente il suo diario intellettuale, da *Journal intime* divenuto *philosophique*, si scopre una variegata costellazione di microsistemi, che condensano in relazioni organiche alcune idee – vere e proprie folgoranti intuizioni – precorritrici della critica filosofica ottonevicesca alla fondazione della Modernità¹.

Gli eventi storici, che dalla fine del mondo antico hanno portato il genere umano nell'età della moderna civilizzazione, hanno anche prodotto, secondo Leopardi, una progressiva e nefasta atrofia della sua sostanza vitale, indissolubilmente legata alla primigenia radice naturale. Le cosiddette forme “civili” della Modernità non sono necessariamente prodotti naturali, ma costruzioni contingenti e dovute al «caso» (*Zib.* 1078, 23 maggio 1821; 1571, 27 agosto 1821); dunque, imperfette, come in una delle

¹ Lo *Zibaldone* (indicato con *Zib.*, seguito dal numero di pagina dell'autografo leopardiano), scritto lungo l'arco di un quindicennio, dall'estate 1817 al dicembre 1832, si compone di 4526 pagine; di queste, oltre 4000 (esattamente 4006), giungono fino al 30 dicembre 1823. Pur tenendo presente lo *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella (Garzanti, Milano 1991), si cita da LEOPARDI, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997.

Operette morali, La scommessa di Prometeo, tutta pervasa di echi esiodei, afferma Momo, il Biasimo, figlio della Notte e partecipe del popoli dei Sogni².

Nell'epoca antica, più vicina alla natura, l'energia vitale si manifestava nella supremazia della corporeità, sensibilità e immaginazione, mentre, nel «tempo presente», essa appare depotenziata dalla spiritualizzazione della civiltà moderna, che, essendo contraria alla vita, e dunque alla natura, ha fatto aumentare l'infelicità umana, perché le «sciagure morali» e spirituali, a cui è esposto l'uomo civile, sono molto più dannose delle calamità «materiali e fisiche», che si abbattevano sulle società selvagge (*Zib.* 3932-35, 28 novembre 1823). Il concetto stesso di spirito è in sé negativo, in quanto può essere definito solo per negazione:

È chiaro e noto che l'idea e la voce *spirito* non si può in somma e in conclusione definire altrimenti che *sostanza che non è materia*, giacché niuna sua qualità positiva possiamo noi nè conoscere, nè nominare, nè anco pure immaginare (*Zib.* 4206-7, 26 settembre 1826).

Se, dunque, il processo di idealizzazione ha elevato la superiore sfera razionale dell'uomo, ha di fatto indebolito la sua

² Cfr. LEOPARDI, *Operette morali*, edizione critica a cura di O. Besomi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1979, pp. 119-33, a p. 129: *La scommessa di Prometeo*, composta tra il 30 aprile e l'8 maggio 1824. A Momo aveva accennato Leopardi nel cap. III del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* come un personaggio del «Giove tragico» di Luciano, che si burla «dell'ambiguità degli Oracoli» (LEOPARDI, *Poesie e prose. II. Prose*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1988, p. 657). Prometeo e Momo compaiono nella *Teogonia* di ESiodo: Momos è generato da Nyx (la Notte) e appartiene alla stirpe degli Oneirata (vv. 212-214); per Prometeo, vv. 510-610.

naturale energia vitale; pertanto, la Modernità ha trasformato l'originaria differenza tra corpo e ragione, materia e spirito in disuguaglianza, assoggettando la dimensione biologica a quella razionale e spirituale, scindendo in tal modo l'unità della persona e producendo una «contraddizione assurda», perché non è possibile che nell'essere umano «la perfezione di una parte principale e importantissima di esso, voluta e ordinata dalla natura, nocchia a quella di un'altra parte similmente principalissima» (*Zib.* 1597, 31 agosto-1° settembre 1821).

Il processo di astrazione dalle radici materiali dell'uomo raggiunge, in tal modo, una perfezione solo apparente; ne consegue che come lo spirito non è superiore al corpo, così l'uomo non deve considerarsi al centro del mondo, né può superbamente pretendere di porsi al di sopra delle sue componenti naturali: il rifiuto dell'antropocentrismo, sulla base della visione di infinità dell'universo, costellato da pianeti ruotanti, compresa la terra, in uno spazio lontano e indifferente alla sorte umana, segnala che la riflessione di Leopardi si inserisce nella linea di pensiero iniziata da Bruno e Galilei, contrassegnata da una specifica identità italiana, aliena dalle astrazioni e dal lessico specialistico della speculazione filosofica in senso stretto. Caratteristiche peculiari di questa identità – di cui fanno parte, come imprescindibili punti di riferimento, Machiavelli e Vico – sono non solo la contaminazione della filosofia con altri settori, civile, politico, poetico, ma anche il rapporto, non regressivo, con l'“origine”, con la sapienza degli antichi, con l'attualità dell'originario, così come suggerisce la stessa concezione crociana della contemporaneità della storia. Al centro dell'“originario” è l'elemento vitale, inscindibile e consustanziale alla natura; pertanto, il percorso verso la Modernità è visto da Leopardi come un inarrestabile processo di devitalizzazione, che

proprio nella storia del suo tempo ha raggiunto il punto più alto di crisi³.

Dalla «natura deriva il fare: e il dare una vita, una realtà, un corpo visibile, una forma sensibile, un'azione allo stesso pensiero, alla stessa ragione»; ma il «predominio della natura» si esercitava «fra gli antichi» e non ha «nessuna influenza sui moderni» (*Zib.*, 1018-19, 6 maggio 1821). L'«antico», infatti, «è sempre superiore al moderno in quanto spetta all'immaginazione»; «l'antichità» era anche «il *tempo* del bello», mentre «la Grecia e l'Italia ne erano *la patria, e il luogo*»: due nazioni meridionali dell'Europa (*Zib.* 931-32, 12 aprile 1821). Leopardi affida il risvolto autobiografico di questa sua convinzione ad alcune dense pagine zibaldoniane, in cui, riconoscendo che la propria «carriera poetica» aveva percorso lo «stesso stadio» dello «spirito umano in generale», annota che, prima del 1819, quando il suo «forte erano ancora la fantasia» e una «saldissima immaginazione», si trovava in uno stato «in tutto e per tutto come quello degli antichi», non avendo ancora intrapreso il «passaggio dallo stato antico al moderno» (*Zib.* 143-44, 1° luglio 1820).

³ Vd. nelle *Operette morali*, per la demistificazione della concezione antropocentrica e la visione di una disumanità cosmica regolata dalla nascita e dal tramonto di stelle e pianeti, il *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, composto dal 2 al 6 marzo 1824 (ediz. Besomi, cit., pp. 73-81), che ha come precedenti gli *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) di Fontenelle, particolarmente diffusi nel secolo XVIII; per la confutazione della teoria pitagorica dell'armonia universale, il *Dialogo della Terra e Luna* (24-28 aprile 1824, ivi, pp. 105-16); sul povero genere umano, divenuto poco più che nulla, e la straniante moltiplicazione dei pianeti, «che in un momento si vedranno venir su da tutte le bande, come funghi», l'altro dialogo, *Il Copernico* (1827), ivi, pp. 363-78. Sugli aspetti cosmologici del pensiero leopardiano, cfr. G. POLIZZI, *Leopardi e «le ragioni della verità»*. Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani, Prefazione di R. Bodei, Carocci, Roma 2003, pp. 63-109.

L'età moderna è «il *tempo* del pensiero» e «il settentrione ne è la *patria*»; ne consegue una «proporzionata disparità» fra antichi e moderni, che costituiscono le due categorie leopardiane di lettura essenzialmente ideologica della storia umana: nell'età antica e nei popoli meridionali si trovavano il bello, l'immaginazione, la letizia, la felicità, nell'età moderna e nei popoli settentrionali sono prevalenti la ragione, il vero, la malinconia, l'infelicità, senza tuttavia escludere in loro una certa profondità di intelletto e di pensiero, manifestatasi già nelle epoche passate, come si evince dalle «sentenze» e dagli aforismi frequenti negli inni e nei canti dei druidi e dei bardi britanni, documentati da Foscolo in un saggio pubblicato a Milano nel 1811 (*Zib.* 932, 12 aprile 1821)⁴. Dal confronto, nella parte conclusiva di tutto il ragionamento, emerge tuttavia che i popoli settentrionali, quanto a immaginazione, furono sì inferiori ai meridionali nel mondo antico, ma ne sono superiori in età moderna (*Zib.* 1044, 13 maggio 1821).

Predominante nella realtà settentrionale moderna è la filosofia, essendo la Germania – come afferma madame de Staël in *De l'Allemagne* – «patria» del pensiero, ma vi fiorisce anche la poesia, che è «piuttosto metafisica che poesia, venendo più dal pensiero che dalle illusioni»: questa «profondità» di mente, che «conduce all'infelicità», è qualità ben diversa dall'immaginazione, la sola in grado di dare «corpo e vita e azione a ogni fantasia» (*Zib.* 176-77, 12-23 luglio 1820), il cui «regno smisurato» è stato ristretto dall'accrescersi delle facoltà intellettive, che hanno prodotto una poesia «metafisica e ragionevole e spirituale», contrapposta anche nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* alla vera e

⁴ Cfr. U. FOSCOLO, *Memoria intorno ai Druidi e ai Bardi Britanni*, in «Annali di Scienze, Lettere ed Arti», vol. 6, n. 18, giugno 1811, ora in ID., *Lezioni, Articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, voll. VII dell' *Edizione Nazionale delle Opere*, a cura di E. Santini, Le Monnier, Firenze 1972, pp. 333-62. Cfr. anche *Zib.* 941 (13 aprile 1821), dove viene riportata una «sentenza» (o «documento») dei bardi britanni.

grande poesia, «materiale e fantastica e corporale», fedele alla «natura delle cose» e alle «illusioni potentissime»⁵. A partire dal 1923, Leopardi lascerà emergere, attraverso gli strati multipli delle sue riflessioni dinamicamente *in progress*, un'oscillazione che – a volte, negando ai settentrionali (data la polarità oppositiva metafisica *vs* poesia) una superiorità nell'immaginazione rispetto ai meridionali, i quali nell'età antica ne detenevano il primato, altre, attribuendo questa «sorgente interna» soprattutto ai tedeschi moderni – preannuncia il riconoscimento alla poesia non solo delle componenti immaginative, ma anche di quelle riflessive, per cui è il pensiero a regolare le due attività umane apparentemente contrapposte, la filosofica e la poetica⁶.

Nell'estate 1824, fin dalla parte iniziale del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, proprio nel contesto sulle «nazioni civili d'Europa», Germania, Inghilterra, Francia, che avrebbero «deposto» i loro antichi pregiudizi xenofobi sotto la spinta del cosmopolitismo illuministico, in un momento storico del

⁵ Cfr. LEOPARDI, *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica* [1818], in ID., *Poesie e Prose. II. Prose*, cit., pp. 347-426; vd. anche Zib. 15-21. Cfr. la trad. italiana di *De l'Allemagne* [1810]: MADAME DE STAËL, *La Germania*, a cura di A. Caporali, Introduzione di P. P. Trompeo, de Silva, Torino 1943; R. DAMIANI, *All'ombra di Madame de Staël* [1993], in ID., *L'impero della ragione. Studi leopardiani*, Longo, Ravenna 1994, pp. 149-71.

⁶ Schlegel aveva attribuito capacità profetiche al “filosofo poetante” o “poeta filosofante”, cfr. *Fragmente*, in *Athenaeum 1798-1800*, herausgegeben von A. W. und F. Schlegel, Cotta'sche, Stuttgart, 1960, pp. 179-322 (1798), a p. 245 e vd., in vers. italiana, F. SCHLEGEL, *Frammenti dell'«Athenaeum»*, in ID., *Frammenti critici e scritti di estetica*, Introduzione e traduzione di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1967, pp. 44-129, a p. 86 (n° 171). Cfr. anche A. PRETE, *Pensiero poetante e poesia pensante*, in ID., *Il pensiero poetante*, Feltrinelli, Milano 1980, seconda ediz. ampliata, 1996 e 2006, pp. 80-89.

«progresso dei lumi» e della massima espressione «dello spirito filosofico e ragionatore», Leopardi chiarisce subito con la seconda nota al testo la sua reale posizione nei confronti della civiltà moderna, esprimendo certamente un consenso, ma non totale, né univoco, allo «stato» delle nazioni europee nell'epoca della Modernità. In una positiva temperie di reciproche conoscenze, di accresciuti scambi economici e culturali tra i civili popoli dell'Europa moderna, mancano tuttavia i requisiti fondamentali che avevano caratterizzato e reso grande il mondo antico: l'immaginazione, l'originalità nella letteratura e nell'arte, le possenti illusioni per «scacciare la noia» e la «freddezza», diventate ormai le caratteristiche negative del modo di vivere nel «tempo presente»; e, pertanto, incalza Leopardi, spenta la genialità inventiva, anzi «estinta» in tutta l'Europa, i «moderni» tendono generalmente a imitare, raccogliere, compilare e dissertare «sopra le cose trovate da altri», soprattutto dagli «antichi»: dunque, «la creazione è finita, o così scarsa che nulla più, da per tutto»⁷.

⁷ LEOPARDI, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, ediz. diretta e introdotta da M. A. Rigoni, testo critico di M. Dondero, Commento di R. Melchiori, Rizzoli, Milano 1998 e 2006, pp. 45-47. D'ora in avanti questo testo, da cui sono tratte tutte le citazioni, sarà indicato semplicemente come *Discorso*. Cfr. anche LEOPARDI, *Discours sur l'état présent des mœurs en Italie*, éd. critique et notes de M. Dondero, trad. de Y. Hersant, Les Belles Lettres, Paris 2003 (vd. anche l'introduzione al testo di N. BELLUCCI, *Italiens et européens dans le «Discours» de Giacomo Leopardi*, pp. XII-XV); M. DONDERO, *Leopardi e gli Italiani. Ricerche sul «Discorso sopra lo stato presente del costume degl'Italiani»*, Liguori, Napoli 2000 (in partic. pp. 51-67 sulle «circostanze della composizione»). Sono state tenute presenti anche le edizioni del *Discorso* curate da R. Damiani (in *Poesie e Prose. II. Prose*, cit., pp. 443-80), N. Bellucci (Delotti, Roma 1988), A. Placanica (Marsilio, Venezia 1989), F. Ferrucci (Mondadori, Milano 1993).

In perfetta coerenza con l'idea già espressa nella canzone *Ad Angelo Mai* sui limiti posti alla tensione verso l'infinito, propria dell'immaginazione e del sogno, fonti di vita e di felicità, dall'impresa di Cristoforo Colombo, e quindi sulla «strage delle illusioni», prodotta dal progresso civile, dalla ragione filosofica, dalle scoperte scientifiche, Leopardi, anche quando individua e indica i valori moderni da sostituire all'immenso vuoto lasciato dal crollo degli antichi fondamenti, avanza sempre delle riserve, stabilisce delle comparazioni, non perde mai di vista la pietra di paragone, a cui di volta in volta rapportare gli elementi innovativi della civiltà a lui contemporanea⁸. Così, quando ritiene di avere trovato in alcuni simulacri di illusione i principi sostitutivi delle grandi illusioni del mondo antico, all'interno dello stesso giro di pensiero ne svela le connotazioni negative e riduttive, ribaltando con rigorosa antitesi la tesi prima sostenuta, mostrandone l'inconciliabile polo oppositivo, procedendo quindi con strutture sintattiche dal ritmo pendolare, consistenti nel togliere a quanto nel periodo precedente aveva concesso.

Alla domanda cruciale di come si possa rimediare alla «dissoluzione» degli antichi fondamenti civili e alla pericolosa «incertezza» della Modernità, per salvaguardare il «futuro destino» dei popoli, Leopardi risponde che le nazioni europee più avanzate (Inghilterra, Francia, Germania) hanno già trovato i valori sostitutivi nel «principio conservatore della morale e quindi della società»: il

⁸ *Ad Angelo Mai*, sull'impresa di Cristoforo Colombo: *Ma tua vita era allor con gli astri e il mare, / Ligure ardita prole / [...] ma conosciuto il mondo / non cresce, anzi si scema, e assai più vasto / l'etra sonante e l'alma terra e il mare / al fanciullin, che non al saggio, appare.* Sull'equivalenza di progresso e annientamento, cfr. M. A. RIGONI, *Introduzione* a LEOPARDI, *La strage delle illusioni*, Adelphi, Milano 1993², pp. 10 sgg.; ID., *La strage delle illusioni. Osservazioni sulla filosofia politica di Leopardi*, in «Lettere italiane», 2, aprile-giugno 1987, pp. 207-19.

principio è «la società stessa», più esattamente è la «società stretta», regolata da un'evoluta vita di relazione, da un insieme di forme culturali e associazioni organizzate, di consuetudini e convincimenti, da una specie di borghesia intellettuale, rappresentativa del livello medio-alto all'interno della società in generale. Pur producendo un «grandissimo effetto», il «principio conservatore» (la «società stretta») gli appare tuttavia «minimo, e quasi vile rispetto ai grandi principii morali e d'illusione che si sono perduti»: nel momento stesso in cui sembra condividere il principio fondante la coesione sociale nelle nazioni civili del suo tempo, ne depotenzia i valori, riducendone, anzi, immiserendone la portata innovativa a paragone con i modelli irraggiungibili delle antiche civiltà⁹. Insomma, quando sembra spezzare una lancia in favore della Modernità, nella sostanza, come lontanissima e tuttavia incessantemente vagheggiata stella polare, riesce a far brillare l'archetipo civile del mondo antico: una chiave di lettura mitica, una vera e propria categoria metastorica per interpretare i nuovi processi della storia.

La «società stretta», a cui appartengono tutti coloro che non sono costretti «all'opera meccanica delle proprie mani», è considerata, in alcune pagine dello *Zibaldone* stese tra il 25 e 30 ottobre 1823, una vera e propria «contraddizione, non solo rispetto alla natura», ma anche «rispetto a se stessa» (3788), poiché la natura – secondo una suggestione del “discorso” di Rousseau sull’“origine e i fondamenti della disuguaglianza” – aveva originariamente destinato agli uomini «o niuna società, o scarsa e larga», mentre la «società stretta» finisce per produrre un effetto «contrario del fin proprio ed essenziale della società, ch'è il bene comune de' suoi individui», dal momento che al suo interno si generano necessariamente contrasti, prodotti, come «cattive conseguenze», dal «desiderio di beni che non si possono conseguire senza il male

⁹ Cfr. *Discorso*, pp. 50-51.

degli altri» (3785-86)¹⁰. Fermo restando il giudizio sostanzialmente negativo sulla società “stretta”, come espressione tipica della Modernità, Leopardi riconosce, tuttavia, che questa, in linea accidentale e contingente, è indispensabile, perché si è estesa in maniera conforme nelle città e nelle nazioni civili, trovando nelle più frequenti e strette relazioni un’«occupazione», intrattenendo la vita di coloro che ne fanno parte, l’*élite* medio-alto borghese altrimenti costretta a trascorrere il proprio tempo esistenziale «affatto vuoto».

Il 25 luglio 1823, annota nello *Zibaldone* (3029): «La vita umana non fu mai più felice che quando fu stimato poter esser bella e dolce anche la morte, nè mai gli uomini vissero più volentieri che quando furono apparecchiati e desiderosi di morire per la patria e per la gloria». Questo accadeva nelle grandi civiltà del passato, in cui «al merito ed alle grandi azioni» non mancava mai «il premio della gloria, quel fantasma immenso, quella molla onnipotente della società» (*Zib.* 565, gennaio 1821). Nella moderna Europa, nelle sue

¹⁰ La società originaria, «primitiva e naturale», caratterizzata dalla “larghezza” – perché poco numerosa e con scarse relazioni tra i suoi componenti –, potrebbe risalire a Rousseau, del quale Leopardi possedeva una traduzione italiana di N. Rota, pubblicata a Venezia nel 1797, del *Discorso sopra le origini e i fondamenti della ineguaglianza fra gli uomini* (cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, in ID., *Oeuvres complètes. III Du Contrat social, Écrits politiques*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, Paris 1964, pp. 109-237: a pp. 134-37). Oltre al *Discorso*, nel «paterno ostello» leopardiano, di Rousseau si trovano: *Les Confessions* (con una raccolta di lettere), edite a Londra in 10 voll. tra il 1786 e il 1790; una silloge italiana dei *Pensieri di un illustre filosofo moderno* e *L'arte di rendersi felici*; un'antologia di aforismi tratti dalle sue opere, pubblicata in 2 voll. con il titolo di *Pensées*. Nel reparto dei libri “proibiti” della Biblioteca di Monaldo erano custoditi *La nouvelle Héloïse* in 6 tomi e il *Contratto sociale* (Venezia 1797).

nazioni progredite e regolate dalle società “strette”, questa passione è assente; il «fantasma immenso» della gloria è inconcepibile, distrutto, insieme con le altre grandi «illusioni», dalla «ragione geometrica», tanto che nel *Bruto Minore* (1821) l'eroe dell'*italica virtute* profetizza tragicamente, prima di suicidarsi:

*In peggio
precipitano i tempi; e mal s'affida
a putridi nepoti
l'onor d'egregie menti e la suprema
de' miseri vendetta* (vv. 112-116);

e, in una delle *Operette morali*, *Il Parini, ovvero della gloria*, l'austero poeta del *Giorno* dice al giovane desideroso di gloria letteraria: «Ma riguardando alla ragione, e non all'immaginazione, crediamo noi che in effetto quelli che verranno abbiano a essere migliori dei presenti? Io credo piuttosto il contrario, ed ho per veridico il proverbio, che il mondo invecchia peggiorando»¹¹.

Le società moderne devono, quindi, adottare le “buone maniere”, per potersi reggere; si sono “ridotte” a questa «misericordia», a un insieme di convenzioni e di convenienze con i loro riti e le loro finzioni, adulterando l'etica in etichetta, tant'è vero che gli «uomini politici» di queste società evitano il male e fanno il bene non per dovere, ma per educazione, per «onore», non per mettere in pratica un imperativo categorico o religioso, dettato dalla propria coscienza, ma solo per formalismo, ligio alle regole esteriori¹². Di qui nasce anche la «perpetua e piena dissimulazione», che «tutti fanno verso ciascuno nelle parole e nei fatti in una società stretta», stabilendo una rete di relazioni fondate sul reciproco inganno, con la

¹¹ LEOPARDI, *Il Parini, ovvero della gloria*, in ID., *Operette morali*, ediz. Besomi, cit., pp. 183-236: a p. 230.

¹² Cfr. *Discorso*, pp. 52-55.

conclusione paradossale di ribaltare la tradizionale antitesi, apparenza *vs* sostanza, facendo della forma apparente il fondamento sostanziale delle evolute società moderne¹³. È questo uno dei momenti più acuti e densi della critica negativa del pensiero leopardiano alla nascita e all'espansione, ormai irreversibile, della Modernità: un "filo" conduttore che rimarrà ininterrotto fino alla *Palinodia al marchese Gino Capponi*, ai *Nuovi credenti* e alla *Ginestra*, in cui le «magnifiche sorti e progressive» e il «secolo superbo e sciocco» saranno travolti dal suo sarcasmo acre e corrosivo¹⁴. Tuttavia, particolarmente nel *Discorso*, pur con molte riserve e diversi limiti, con un'insistenza polemica solo di poco attenuata, Leopardi esprime un giudizio positivo sulla civiltà moderna, almeno per quanto concerne la sua inevitabile necessità.

Pur essendo la svalutazione del moderno una linea costante del suo pensiero, l'occasione compositiva dell'incompiuto *Discorso* (1824) e il suo contesto richiedevano, da parte del poeta, un atteggiamento prudentemente moderato nel giudizio da esprimere sulle civiltà evolute: la destinazione dell'opera, infatti, era originariamente la pubblicazione nell'«Antologia» del Vieusseux, rivista attiva e impegnata nella trasformazione in senso liberale della cultura italiana¹⁵. Proprio questa considerazione contribuisce a

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 60-61.

¹⁴ Cfr. l'ediz. critica diretta da F. Gavazzeni: LEOPARDI, *Canti e poesie disperse*, nuova ediz., presso l'Accademia della Crusca, Firenze 2009; la *Palinodia*: *ivi*, I. *Canti*, pp. 489-98; *La ginestra*: pp. 509-29; *I nuovi credenti*, *ivi*, III. *Poesie disperse*, coord. da P. Italia, pp. 147-56.

¹⁵ All'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux, impegnata – com'è dichiarato nella Lettera proemiale della rivista – a «promuovere principalmente il progresso e la propagazione delle scienze morali», Leopardi offrì la propria collaborazione con lettera del 2 febbraio 1824: «Se qualche articolo di genere filosofico – scrive all'attivo libraio ginevrino – le paresse a proposito pel suo giornale, io potrei occuparmi a scriverne al meglio [...] s'Ella avesse qualche argomento ch'Ella credesse

chiarirne la parte finale, tutta articolata sul rapporto antico-moderno, meridione-settentrione, in cui è inserita una lode senza precedenti dei popoli settentrionali, che sembrano avere paradossalmente assorbito, nel tempo della Modernità, le connotazioni tipiche del mondo antico. È un moderno, però, che mostra lo straniante aspetto di una realtà contronatura: «Questa è una verità di fatto che salta agli occhi, sebben sembra singolare e mostruosa». Il secondo epiteto, «mostruosa», è spia di quanto costi a Leopardi in amarezza e rimpianto riconoscere tale nuda, evidente verità¹⁶; tuttavia, ancora influenzato dall'*Allemagne* della Staël, manifesta la sua stima per gli intellettuali della nuova Germania: tra i

Tedeschi si può dire che non v'ha letterato di sorta alcuna che o non faccia o non segua un deciso sistema, e questo è per lo più, come è il solito e l'antico uso de' sistemi. [...] I più pazienti ed assidui osservatori, che sono senza fallo i Tedeschi, i più studiosi ed applicati a imparare e informarsi (penultima nota al *Discorso*);

ma già nello *Zibaldone* aveva solennemente affermato, con evidente proiezione autobiografica: «I Tedeschi poetano filosofando» (2618, 29 agosto 1822), perché la loro poesia, unica possibile nella Modernità, raggiunge il punto più alto, tocca il sublime, nel “colpo d'occhio” totalizzante dei poeti lirici (1855-56, 5-6 ottobre 1821).

opportuno ad esser trattato, e conveniente al suo Giornale, non si ritenga dal propormelo» (LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, I, pp. 784-87: a p. 787, n° 612; ID., *Lettere*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2006, pp. 464-67, n° 305, *Commento*, pp. 1308-09).

¹⁶ *Discorso*, p. 80.

Il trionfo del mondo settentrionale rappresenta la fase apicale della storia moderna, secondo un percorso diacronico che non è più possibile invertire, anche perché l'uomo dell'età presente non può fare a meno delle risorse analitiche della ragione: prigioniero del disincanto, prodotto dalla «strage delle illusioni», non può più attingere l'incanto della mitica condizione originaria, rappresentata dalle figure dell'animale, il suo "prima", del selvaggio, del fanciullo, ormai progressivamente devitalizzate. D'accordo con Rousseau nella critica ai sostenitori del progresso indefinito, Leopardi non è neanche attestato su posizioni reazionarie, per cui non esiste una dimensione non-storica verso la quale si può ritornare, uscendo appunto dalla storia.

Nel mondo antico, la natura non si era mai completamente disvelata all'osservazione umana; nel mondo moderno, che ne ha fatto l'oggetto di un'indagine scientifica spietata, ha perduto la sua energia originaria, la sua forza simbolica, rimanendo ignota nella sua essenza, indifferente, ostile, fino a essere innaturale non la sua incompleta visione, ma il tentativo di conoscerla e svelarla nella sua sempre renitente latenza. La Modernità, dunque, non supera un'ontologica condizione di tragiche contraddizioni e, pertanto, all'infelicità che ne deriva, potrebbe trovare una linea di fuga, un rimedio «nella maggior somma possibile di attività, di azione, che occupi e riempi le sviluppate facoltà e la vita dell'animo» (*Zib.* 4187, 13 luglio 1826). Un altro espediente del mondo civile moderno è la trasformazione di una facoltà un tempo spontanea, quale la capacità dell'immaginazione di produrre illusioni, in una consapevole finzione, consistente nell'illudersi, sapendo di farlo, e nel costruire finzioni artificiali all'interno del dominio stesso della ragione. Non essendo più possibile recuperare un rapporto corporeo e fantastico con la natura, come nel mondo antico, alla Modernità, totalmente inserita nell'universo filosofico e razionale, non resta che inventare una "seconda natura", immaginare simulacri di illusioni, come l'onore nella «società stretta». La finzione è però un semplice

«rimedio», che rappresenta un punto effimero di compromesso, di equilibrio, destinato alla distruzione: «La ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni ch'ella distrugge» (*Zib.* 1839, 4 ottobre 1821); su questo equilibrio, sulle artificiose illusioni del mondo moderno, aleggia lo spettro del Nulla con la sua violenza annientatrice di tutti gli schermi protettivi.

Si fa largo, quindi, nel blocco concettuale pluristratificato del pensiero leopardiano, l'idea di una poesia che canti ciò che non è più possibile nascondere, ponendo in luce un «verace saper», che non si riduca solo a combattere, come la filosofia dei «lumi» – dal Rinascimento all'Illuminismo –, la superstizione e l'ignoranza dei tempi «bassi» del Medioevo, ma sia anche in grado di demistificare le artificiose illusioni del mondo moderno. Come per la ginestra, il fiore nato sulle falde del vulcano, non vi è possibilità di salvezza nel deserto che la circonda, così per l'uomo, su cui incombe il Nulla, nella natura ostile; tranne che non riesca a stabilire una *communitas*, pur se formata da esseri solitari ed estranei, conoscendo e sopportando con dignità la propria condizione: misera, perché fatta di Niente:

*Nobil natura è quella
che a sollevar s'ardisce
gli occhi mortali incontra
al comun fato, e che con franca
lingua,
nulla al ver detraendo,
confessa il mal che ci fu dato in
sorte,
e il basso stato e frale;
quella che grande e forte
mostra sè nel soffrir.
(La ginestra o il fiore del
deserto, vv. 111-119)*

Il solo modo non nichilistico per affrontare il nichilismo consiste non nel contrastarlo inutilmente, ma nello spingerlo tanto a fondo da farlo implodere nel suo stesso oscuro abisso, fino a produrre quel contraccolpo capace di resistergli:

Il sentimento del nulla è il sentimento di una cosa morta e mortifera. Ma se questo sentimento è vivo [...] la sua vivacità prevale nell'animo del lettore alla nullità della cosa che fa sentire, e l'anima riceve vita (se non altro passeggera) dalla stessa forza con cui sente la morte perpetua delle cose, e sua propria (*Zib.* 261, ottobre 1820).

Nel pensiero leopardiano, rimane problematicamente irrisolta la contraddizione tra ferrea “necessità” del monismo materialistico (esposto nel *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*) e “possibilità” non solo dell’affermarsi di un libero, «verace saper», ma anche di formare una solidale comunità di esseri umani (prospettata nella *Ginestra*): slancio indubbiamente utopico, preludio forse di una nuova “visione” antropologica della storia.

LA FONTE MITOLOGICA TRA RI-USO ED INTERTESTUALITÀ
NELLA *STORIA DEL GENERE UMANO* DI G. LEOPARDI

Gabriella Guarino

Nel GDLI alla voce «fonte» si riportano vari significati. In primo luogo essa è considerata come «origine, principio, causa» dalla quale fluiscono virtù, valore, pregi, ma anche qualità negative. È un significato figurato, come pure figurato è il significato di fonte nel senso di «luogo di provenienza, punto di origine, di formazione, radice». Qui essa è considerata come «libro, documento, testimonianza, racconto» da cui si traggono notizie dirette concernenti determinati argomenti. È una fonte letteraria, mitica: vuol dire che essa ha insite dottrina, scienza, arte ed è causa di arricchimento spirituale o di diletto. Inoltre essa è considerata come «un argomento, un soggetto, un tema» da cui si trae ispirazione. Può essere anche un'opera, un autore, a cui un artista o uno scrittore si è ispirato ed in particolare ciascuno dei testi, da cui scrittori ed artisti hanno tratto materia o ispirazione. La fonte è quindi tradizione, oggetto di vaglio filologico, origine o ciò che si considera come dato originario. È importante notare come nella *Storia del genere umano* in particolare, la fonte possa essere considerata anche come una condizione simbolica dell'origine e del divenire a partire da questa origine. Poiché si parla dei principi del genere umano, con virtù, valori, pregi, qualità negative, la fonte mitica, per sua stessa natura, postula un dato primordiale, archetipo, così come è la narrazione dei primordi dell'umanità. Inoltre, nella *Storia del genere umano*, la fonte funziona come fonte erudita o come *auctoritas* (vera o presunta che sia): essa scandisce le tappe del divenire umano, che va sempre più in discesa. La scelta e l'utilizzo delle fonti sono funzionali a questa parabola discendente e finalizzate al senso ed alla direzione che Leopardi vuole dare alla

storia. La fonte mitica presuppone, però, un aspetto bifronte: essa non è solo fonte, ma essendo il mito¹ una storia, essa può configurarsi come storia nella storia, racconto nel racconto.

Il discorso di ri-uso² è tipico di ogni tradizione letteraria. È anche vero che la fonte mitica costituisce un modo di ri-uso del tutto particolare, ricontestualizzando il significato originario del mito nella storia che si scrive ed attingendo ad autori diversi nel tempo. Riusare la fonte mitica per Leopardi significa non solo estrapolarla, ma estrapolarla in modo che si adatti alla sua forma mentale ed alla sua capacità inventiva.³ La fonte mitica,

¹ Cfr. Sul mito F. JESI, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1981.

² F. BRIOSCHI, C. DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1995, pp. 10-12. Cfr. Inoltre E. ESPOSITO, *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, Milano, Franco Angeli 2007, p. 97.

³ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, pp. 16-17. Lo studioso rileva: «Il discorso di ri-uso è un discorso che viene tenuto in tipiche situazioni (solenni, celebrative) periodicamente o irregolarmente dallo stesso oratore o da oratori che cambiano: esso mantiene la sua "usabilità" per dominare, una volta per tutte, queste situazioni tipiche (all'interno di un ordine sociale che si presume costante). Ogni società di una certa forza ed intensità conosce questi discorsi di ri-uso che sono strumenti sociali per il mantenimento cosciente della pienezza e della continuità dell'ordine sociale e spesso anche del carattere necessariamente sociale dell'umanità in generale. Il ri-uso rende necessaria la conservazione dei discorsi della memoria di un quadro di funzionari incaricati oppure nella scrittura. Questa conservazione determina una "tradizione di discorsi di ri-uso" che per la letteratura e poesia diventa la "tradizione letteraria". La tradizione, insieme alla conservazione, è il fenomeno proprio della "variazione", che già si realizza nella diversa articolazione possibile dello stesso suono della parola, per mezzo di diversi oratori e che può assumere numerosi gradi di intensità (per esempio nella modernizzazione del suono della parola in una società che si è trasformata). L'intenzione di provocare un mutamento della situazione nel discorso di ri-uso è resa tipica dalla convenzione in quanto valgono

ricontestualizzata nelle *Operette*, ha funzione non solo di coscienza collettiva e di sapienza, ma anche di strumento di conservazione dei discorsi nella memoria. Il mito estrapolato porta al fenomeno della variazione,⁴ cioè alla sua attualizzazione (o riscrittura),⁵ che, oltre a determinare una rivisitazione in chiave di modernità, comporta un riadattamento, al fine di renderlo comunicabile ad una società più evoluta. Il mito, in un certo qual senso, viene modificato, subisce la metamorfosi impostagli dal testo nel quale viene adoperato. Se la fonte mitica, come spesso avviene in Leopardi, è desunta dalla letteratura, il mito funziona come letteratura nella letteratura: esso non va considerato un semplice elemento di riporto, ma una forma sapienziale. Il mito può funzionare anche come un *locus*, come elemento atto a fornire ispirazione o ad avallare un pensiero, come un repertorio in grado di fornire elementi all'*inventio*. Ogni opera d'arte viene a configurarsi come una stratificazione multipla⁶ o, come vuole Lotman, a più piani.⁷ Il mito, adoperato come fonte,

come situazioni tipiche anche le situazioni che devono essere modificate per mezzo del discorso di ri-uso».

⁴ Cfr. Sull'argomento F. SCRIVANO, *Variazioni Pinocchio. 7 letture sulla riscrittura del mito*, Morlacchi Editore, Perugia 2010, p. 135.

⁵ Cfr. Sul tema della riscrittura AA. VV., *Riscrittura intertestualità transcodificazione: personaggi e scenari*, a c. di E. SCARANO, D. DIAMANTI, Editrice pisana, Pisa 1994.

⁶ R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria della letteratura*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 34: «Un fatto almeno dovrebbe risultar chiaro, e cioè che un'opera letteraria non è un semplice oggetto, ma piuttosto una assai complessa e stratificata organizzazione, con molteplici rapporti e significati [...]. Una moderna analisi dell'opera d'arte deve incominciare con questioni più complesse: il suo modo di esistere, il suo sistema di strati».

⁷ J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1976, pp. 77-78. I molti piani del testo artistico sono dovuti al fatto che deve essere ipercodificato e ipersegno. Afferma Lotman: «Il testo artistico può essere esaminato come testo codificato molte volte. Proprio questa sua proprietà

porta già di per sé un'ulteriore stratificazione nel testo letterario già stratificato. Poiché esso rimanda ad una storia, fa sì che, nella storia stessa, si crei una sorta di amplificazione voluta, ottenuta con una struttura breve. Se la *Storia del genere umano* si avvale di un'altra storia, quale quella del mito, è logico che, rimandando il mito ad un racconto ben preciso (con tutte le implicazioni), esso funga da rimando e da modulo interpretativo sapienziale di ciò che nella storia è raccontato: facendo convergere la storia sul suo nucleo narrativo, inoltre, le dona un di più di senso, un ampliamento di esso che, altrimenti, sarebbe impensabile.

Il ri-uso, così come è stato analizzato finora, comporta un riadattamento,⁸ una storia nella storia, una stratificazione (o lettura

è presente a chi parla della polisemia della parola artistica, dell'impossibilità di tradurre la poesia in prosa, l'opera d'arte in lingua non artistica. La letteratura d'arte imita la realtà, crea dal suo materiale sistematico per eccellenza, un modello di extrasistematicità. Per apparire come "casuale", un elemento artistico deve appartenere almeno a due sistemi, trovarsi nel loro punto di intersecazione. Ciò che in esso è sistematico dal punto di vista di una struttura, risulterà causale da un altro punto di vista. In tal modo i fatti della vita "casuali", "unici", "concreti", non entrano per me in un solo sistema; quelli logico-astratti, appartengono completamente a un sistema, quelli concreti secondari dell'arte appartengono a non meno di due sistemi. Questa capacità dell'elemento di un testo di entrare in alcune strutture contestuali e di ricevere un diverso significato, è una delle più profonde proprietà del testo artistico. In connessione con questa particolarità delle opere d'arte si manifesta il loro carattere specifico tra gli altri analoghi della realtà (modelli), dei quali si serve l'uomo nel processo conoscitivo».

⁸ Cfr. Per esempi di ri-uso ed intertestualità in autori della letteratura italiana, C. MARINUCCI, *l'intertestualità nel «Morgante» di Luigi Pulci, Dante, Petrarca, Boccaccio*, Aracne, Roma 2006. Inoltre si veda S. MAZZONI PERUZZI, *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, Alinea editrice, Firenze 2006. Cfr. Inoltre E. RAIMONDI, J.

su diversi piani), un'amplificazione, pur nella stessa brevità del testo.⁹ La fonte mitica costituisce per Leopardi anche una

SISCO, *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Mondadori, Milano 2004, p. 73.

⁹ P. PELOSI, *Proposta per una sinossi ragionata delle fonti delle Operette morali*, in «Misure critiche», gennaio- dicembre 1998, 105-108, pp. 51-55. Osserva Pelosi: «La sapienza umana e recondita, in Leopardi, non può essere soltanto erudita curiosità: le infinite scaturigini possono offrire i *loci* atti all'*inventio*. Ma la mente onnivora di Leopardi cercava ovunque sondasse, non tanto pezze d'appoggio per le sue teorie e per il suo pessimismo, quanto quelle verità ultime di cui fu perennemente assetato e delle quali, nelle sue sterminate letture, andò inutilmente e con sofferenza in cerca, senza poterle trovare. Se egli gioca con la cultura, di un gioco alto, è perché egli considera il mondo fuori di sé. Leopardi è "romito e strano" non soltanto al suo luogo natio ma alla terra intera. Nelle *Operette morali* la fonte è una chiave indispensabile per capire meglio e descrivere la struttura poetica ed inventiva, e, molte volte, essa sta alla base della produzione del senso: per cui arte, linguaggio e senso non possono darsi senza quello che è solo un richiamo erudito, una parte insopprimibile delle storie, senza il quale essa non avrebbe significato. Si tratti di d'Holbach o di Virgilio, di Buffon o di Ovidio, ciò che risulta dalle *Operette morali* è che la rimeditazione leopardiana sulla cultura, oltre che essere un'assimilazione attenta e originale di dati apparentemente sparsi, senza per questo cadere mai nel sincretismo, è anche e soprattutto un sorvolare millenni di tradizione, per scoprirvi costanti ed adottarle e tenderle ad una finalizzazione, che seppur personale nelle ultime ragioni, possiede un criterio di oggettività e di razionalità che solo un classico può raggiungere. Le *Operette* sono dei veri e propri condensati sapienziali, in cui proprio attraverso le fonti, è visualizzabile un modello sapientemente costruito, che dimostra come la scelta di una fonte è minuziosamente vagliata e meditata prima di essere inserita nel contesto voluto. Sorge così un problema del tutto ineludibile. La fonte è anche una teoria sulla quale si innesta, a posteriori, l'*habitus* meditativo leopardiano; in altri termini, essa non è uno spunto, ma fornisce elementi conoscitivi ed è cardine per la riflessione profonda sulla cultura umana. Per questo è quanto mai

rispondenza alla sua poetica, perché per mezzo di essa può ripensare all'antico, «alle belle fole», all'immaginazione: la fonte mitica permette al Recanatese, inoltre, di tracciare una mappa ideale di ciò che per lui rappresenta la discrasia tra antichi¹⁰ e moderni, tra immaginazione e sentimento; essa corrisponde a quel senso di indefinito e di vago a lui tanto caro.¹¹ Nell'interpretazione delle *Operette* un concetto chiave è quello di intertestualità.¹² Nel

importante cominciare a pensare ad una raccolta il più possibile esaustiva, sinottica e ragionata delle fonti nelle *Operette morali*, lavoro improbo e quanto mai irto di problemi, ma che darebbe, una volta compiuto, l'immagine concreta della geografia mentale di esse e del suo autore, contribuendo a chiarire la dinamica secondo cui esse procedono, le intersezioni che esse toccano, oltre che a far emergere il potere del simbolo e del mito, sui quali si muovono».

¹⁰ Cfr. Per il rapporto con l'antico AA. VV., *Leopardi e il mondo antico*, in Atti del V Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati, 22-25 settembre 1980, a c. di U. BOSCO, Leo S. Olschki, Firenze 1982.

¹¹ Cfr. A. FRATTINI, *Giacomo Leopardi, il problema delle fonti alla radice della sua opera*, Coletti, Roma 1990, p. 61, là dove sono riportate le osservazioni della Carbonara, la quale nota: «Avviare un discorso sulle fonti che sorressero e illuminarono la memoria creativa dell'opera leopardiana costituisce un'avventura culturale molto interessante, perché geniale autodidatta. Leopardi si alimentò così profondamente della sapienza al punto di diventare, come peraltro è stato già notato, egli stesso poeta e filosofo greco. Si tratta quindi di risalire alla fonte, dove è possibile, non per rinnovare l'errore di molti critici, ora miopi, ora addirittura antileopardiani, perché impegnati ad individuare reminiscenze classiche senza coglierne e gustare la leopardiana trasformazione, bensì per raggiungere al cuore tutti gli elementi che attraverso l'*imitazione*, leopardianamente intesa, concorsero a costituire la *natura*, ovvero l'originalità di Giacomo Leopardi».

¹² Per la definizione di «intertestualità» si veda A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, Oscar Studio Mondadori, Milano 1978, s. v. Per quel che concerne il concetto di intertestualità, va precisato che ogni testo è quasi sempre assorbimento e trasformazione di una molteplicità di testi.

In altre parole, esso è attraversato da un'intertestualità sia sincronica che diacronica, sia nel tempo in cui esso viene scritto, sia a partire dai tempi che lo precedono. I livelli del testo sono così contaminati da questo attraversamento che fa in modo tale che vengano agglutinati in un solo involucro o se si vuole modello linguistico- letterario, dati disparati e disseminati sia nello spazio che nel tempo. Per intertestualità si intende l'insieme delle relazioni che si manifestano all'interno di un dato testo. Per il Segre il termine, di introduzione recente rispetto a quello di plurivocità (per Bachtin fenomeno peculiare del romanzo), sembra coprire con un'etichetta nuova dei fatti molto noti, quali la reminiscenza, l'utilizzazione (esplicita o camuffata, ironica o allusiva) di fonti, la citazione. Col trasparire dell'intertestualità, il testo esce dal suo isolamento di messaggio, e si presenta come parte di un discorso sviluppato attraverso i testi o parti di testi, come dialogicità le cui battute sono i testi, o parti di testi, emessi dagli scrittori. Mediante l'intertestualità la lingua di un testo assume in parte come sua componente la lingua di un testo precedente; avviene lo stesso per il codice semantico e per i vari sottocodici della letterarietà. Il modo d'uso, o il co-testo d'impiego, fa valere i diritti del codice assimilante; ma è notevole che il codice assimilato si ritrovi in qualche misura all'interno del codice assimilante, cioè che una fase storica anteriore sia inglobata in quella posteriore. Queste relazioni riportano il testo sia ad altri testi dello stesso autore sia a modelli letterari, impliciti o espliciti ai quali egli può fare riferimento. L'intertesto come insieme di testi che entra in relazione con un dato testo, mette in luce la scrittura nella sua valenza di sistema "tematico-formale" (si pensi ai generi letterari) cui si rapporta il testo nella sua originalità strutturale. Afferma Marchese: « Per esemplificare l'intertestualità ricorderemo alcuni casi più frequenti: 1) un testo può avere per contenuto un altro testo (con i problemi di metalinguaggio che ne derivano: si pensi al rapporto fra il Manzoni e l'anonimo autore del manoscritto ricordato agli inizi dei *Promessi sposi*); 2) un testo può trasformare elementi di contenuto o di forma di altri testi: ci troviamo di fronte al fenomeno estetico della *transcodificazione* per cui la specificità di un'opera può essere riconosciuta solo mediante il confronto con testi-codice a cui si riferisce. Nell'*Infinito* il Leopardi riprende numerosi stilemi della tradizione aulico-petrarchesca (a partire da

rapporto tra Leopardi e le fonti mitiche, risulta chiaro che il grande scrittore non inventa *ex nihilo* come vorrebbe l'estetica idealista o romantica e post-romantica in genere, ma sempre *ex lingua et signis*. Ciò non vuol dire che prima della lingua e dei segni non

Ermo Colle del cinquecentista Galeazzo di Tarsia), ma la profonda transcodificazione di senso che essi assumono nella lirica determina nuove connotazioni "stranianti" (si veda l'incontro-scontro tra *caro* e il raffinato *ermo*). L'*Infinito* implica anche un'intertestualità interna all'esperienza degli idilli in particolare al confronto con *La vita solitaria* e *La sera del dì di festa*. Si potrà pertanto distinguere *un'intertestualità interna*, incentrata su correlazioni fra un testo ed altri testi dello stesso autore, ed un'intertestualità esterna, che coinvolge la letteratura nel suo complesso, la tradizione, i modelli di riferimento: in una parola la scrittura e la letteratura». Cfr. Inoltre sull'argomento M. POLACCO, *L'intertestualità*, Laterza, Bari 1998. La studiosa rileva come non sia raro che un'opera letteraria si presenti, dichiaratamente o meno, come la ripresa o la continuazione di un'altra opera precedente. Qualsiasi creazione letteraria, essendo incomprensibile al di fuori della tradizione delle opere letterarie precedenti, può considerarsi alla luce dell'intertestualità. Al tema dell'intertestualità l'autrice dedica in questo saggio un'introduzione di tipo storico e teorico, mentre la seconda parte del volume è costituita da una sintetica analisi esemplificativa delle forme che essa può assumere. A partire dalla «memoria di genere», ossia dai riferimenti relativi non a un testo ben individuato ma a un gruppo di testi omogenei e a un «modello» che da questi testi si può ricavare, l'autrice arriva ad analizzare forme più specifiche: la ripresa di temi, le situazioni narrative, i personaggi, le riprese formali, la parodia, il *pastiche* e la riscrittura in chiave seria. Cfr. Sull'argomento anche Aa. Vv., *Intertestualità. Materiali di lavoro del Centro di ricerche in scienza della letteratura*, a cura di M. BONAFIN, Il Melangolo, Genova 1986. Cfr. Anche L. RODLER, *I termini fondamentali della critica letteraria*, Mondadori, Milano 2004. Infine cfr. A. BERNARDELLI, *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Morlacchi Editore, Perugia 2010, in cui, partendo dal concetto di intertestualità in ambito letterario, l'autore cerca di esplorare alcune delle possibili sue estensioni ad altre forme di espressione.

esista un linguaggio prelogico, un mondo interiore, un'individualità che pure in Leopardi è così marcata, da farlo riconoscere come voce inimitabile nell'arco della letteratura italiana e non solo.¹³ Le scritture e i generi¹⁴ sono spesso caratterizzati dall'uso ricorrente di topoi, *clichés*, formule e cataloghi, di stilemi inventariati dalla retorica; un altro codice di richiamo della cultura di ogni tempo, il raffronto intertestuale,¹⁵ serve per mettere in rilievo, per una prima individuazione tipologica del testo, l'innovazione dell'opera in esame rispetto agli elementi tematici, o formali di sfondo, che possono agire da contesto. Gli usi linguistici standard e quelli

¹³ M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani editore, Milano 1976, p. 147. L'intertestualità è definibile come «carattere specifico del testo come ipersegno», testo che per sua natura è «relazionale e dialogico, aperto cioè al rapporto-confronto con le opere del sistema della letteratura, eventualmente tramite gli istituti deputati (ad esempio la codificazione dei generi)». I generi letterari, poiché tra loro possono essere scambievoli, non soltanto dal punto di vista tecnico, ma anche e soprattutto dal punto di vista della forma, pur rimanendo istituti a sé stanti, permettono uno scambio osmotico che si trasforma in intertestualità. L'intertestualità sottolinea l'affinità di opere anche cronologicamente distanti che fanno riferimento ad una stessa scrittura, cioè a quel particolare sottosistema della lingua letteraria, costituito da un registro o uno stile socialmente caratterizzato; lo stesso discorso vale anche per i generi, la cui codificazione comporta uno stretto rapporto tra temi e forme (per cui a un campo simbolico determinato corrisponde una scelta del linguaggio e di scrittura ben connotati). È evidente che l'opera originale emerge sempre dal confronto con altri testi affini per un insieme di scarti differenziali specifici, per la rielaborazione di temi e motivi, per la creatività, insomma, dell'invenzione artistica.

¹⁴ Sul problema dei generi cfr. R. CESARANI, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Bari 1999, p. 43.

¹⁵ Cfr. Sull'argomento G. CARLUCCIO, F. VILLA, *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino 2006.

connotati della lingua letteraria (poetica o prosastica) costituiscono le altre variabili di comparazione delle procedure intertestuali.¹⁶

Si può attivare, inoltre, una *circolarità interpretativa* o *ermeneutica*, che, nel costante processo di comparazione tra le fonti individuate e il testo, giunga a definire la particolare prospettiva intertestuale, vale a dire di riferimento ad altri testi, posta in atto dall'autore nel corso del processo creativo. Una valutazione intertestuale delle fonti di un'opera ci introduce nel laboratorio stesso dell'autore, nelle sue scelte e idiosincrasie poetico-letterarie.¹⁷ L'intertestualità¹⁸ serve a comprendere la funzione della fonte nelle *Opere*: essa non è soltanto il punto dal quale partire per verificare il rapporto di Leopardi con altri autori, ma ci dà di questo rapporto anche le preferenzialità, sia nell'ambito storico ed ideale, sia nell'ambito culturale e ideologico. La fonte, in questo caso, riporta direttamente alla formazione dell'autore e nello stesso momento ai modi di invenzione che egli pratica.

La fonte leopardiana non è un discorso riportato, né essa corrisponde precisamente ad un processo mimetico di riproduzione. Piuttosto corrisponde ad un effetto di realtà culturale, che consiste nell'allontanarsi nello spazio e nel tempo: la fonte funziona da *auctoritas*. Anche se viene adeguata continuamente alle esigenze della *inventio*, della *dispositio* e della *elocutio* leopardiana, essa rappresenta sempre e comunque l'autorevolezza di una testimonianza, sia pur favolosa e mitica per l'appunto. In ciò si iscrive il concetto che Leopardi ha dell'antico, della «bella fola».¹⁹

¹⁶ CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, cit., p. 16.

¹⁷ A. BERNADELLI, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Firenze 2000, p. 45.

¹⁸ Cfr. Inoltre sul tema dell'intertestualità P. VECCHI GALLI, *Sussidiario di letteratura italiana*, Archetipo libri, Bologna 2007, p. 55.

¹⁹ La critica attuale tende invece a collocare il problema delle fonti all'interno di una prospettiva che vede la letteratura come un *sistema* organicamente strutturato. Secondo questo punto di vista, ogni opera è sempre in relazione ad altri testi, sia quelli affini per genere (le altre opere

I luoghi mitici presenti nelle *Operette* rappresentano una sorta di *contaminatio* intelligentemente disposta, una memoria storico-culturale amorosamente e pazientemente ricomposta (nella prospettiva di una continuità) da parte di chi è in grado di sorvolare millenni e di sentire culture diverse e lontane nel tempo e nello spazio, accomunate dal loro essere specificamente letterarie, dalla loro letterarietà (che nasconde comunque e sempre dei gradi alti di sapienza).²⁰ I miti riportati nelle *Operette morali* sono miti classici,

appartenenti alla medesima tipologia formale), quanto con l'intera serie del materiale scritto riconosciuto in un'epoca determinata come appartenente alla categoria del "letterario". Nel caso specifico della ricerca delle fonti di un singolo testo, tale prospettiva di sistema si traduce nell'individuazione di una serie di dispositivi espressivi di tipo poetico e retorico, che possa essere attribuita alla personale ed individuale *memoria poetica* dell'autore. Infatti si deve presupporre che ogni singolo autore abbia svolto una personale rilettura e selezione di quello che il panorama della letteratura del proprio tempo offriva. Questo vale sia per la nozione di genere letterario, a cui l'autore può aver attribuito più o meno peso nel definire la struttura formale della propria opera, sia per altri singoli testi da cui l'autore può aver estrapolato particolari motivi, temi o dispositivi retorico-letterari. Questa peculiare forma di memoria poetica *d'autore*, una volta ricostruita risulta essere un fondamentale *intertexto* interpretativo di riferimento per la comprensione delle dinamiche compositive di un'opera letteraria. Cfr. CORTI, *Principi*, cit., p. 124.

²⁰Rileva Kirk: «Dare una definizione della parola "mito" è cosa quanto mai controversa. Il mito possiede una sua narratività, un suo linguaggio, un suo status simbolico che lo rende una forma del tutto particolare, estranea al genere letterario, eppure, molte volte, matrice di essi. Il mito è un racconto e, in una società fondata sulla tradizione, i racconti sono una caratteristica primaria d'espressione e di comunicazione. Sia nella cultura scritta che nella cultura orale, il mito è primariamente una storia, un racconto. La differenza tra cultura scritta ed orale è che in una cultura illetterata i racconti narrati dai cantastorie o in maniere meno formalizzate, non hanno una fisionomia programmaticamente fissa. I temi centrali rimangono abbastanza costanti, ma i particolari ed alcune specifiche

appartenenti cioè alla tradizione greca e latina. Con il nascere dell'istituzione letteraria scritta, il mito comincia ad essere canalizzato, ri-usato non soltanto per la sua esemplarità, ma anche perché esso può fornire pezze d'appoggio alla trama della storia di un autore, al suo punto di vista. Il mito diventa infarcimento e nello stesso tempo un segnale dal quale è impossibile prescindere: esso indica costantemente le vie da seguire nell'interpretazione che del mondo dà il poeta o l'autore. Un esempio di infarcimento è dato nelle *Operette morali* dalla *Storia del genere umano*, là dove non si può scindere la storia del mito dalla storia narrata dall'autore ed il

sottolineature narrative cambiano con gli interessi del narratore e dell'uditorio. Fra mito e racconto popolare anche se non è possibile tracciare una distinzione troppo netta, esiste comunque una distinzione se non formale, almeno di carattere contenutistico: i racconti popolari trattano sostanzialmente la vita, i problemi e le aspirazioni della gente ordinaria, il basso popolo. Il loro tono non è aristocratico. In molti popoli anche senza la scrittura, racconto folklorico e mito tendono spesso ad identificarsi con la fiaba o la favola o con le esigenze di una narrativa semplice ed immediata. Invece in Grecia, in India e in tante altre culture, i miti quando non parlano degli dèi trattano gli "eroi", figure aristocratiche quanto mai remote per nascita e ambiente dalla gente ordinaria... I racconti popolari non trattano i grandi problemi come l'inevitabilità della morte, o questioni istituzionali, come la giustificazione della monarchia. Le loro preoccupazioni sociali si limitano alla famiglia. Le difficoltà con le matrigne e le sorelle gelose sono temi da racconto popolare, gli interrogativi sull'incesto e sui limiti della sessualità lecita non lo sono. Gli elementi soprannaturali comprendono giganti, streghe, fate matrigne, l'armamentario magico o i sortilegi; non abbracciano in alcun senso reale gli dèi, gli interrogativi sul modo in cui è stato formato il mondo o sulle questioni religiose. I racconti popolari tendono ad essere realistici ma nel contempo impersonali, sono ambientati, non già come spesso i miti, nel passato senza tempo, bensì in tempi e luoghi specifici ma anonimi, e di solito i loro personaggi portano nomi generici». (KIRK, *I miti*, cit., pp. 27-28).

senso del mito viene regimato e a volte limitato da ciò che l'autore vuole dire. La letteratura quindi contamina il mito e lo altera, lo sposta non dal suo significato originario, che di necessità deve rimanere sempre immutabile, ma ne sposta le significanze cognitive. Non si tratta di un rapporto tra mito e letteratura, di un rapporto che può essere osmotico o di riflesso, ma si tratta proprio del mito in letteratura.²¹ Le alterazioni del mito in letteratura pertengono all'intertestualità: utilizzando i miti (secondo schemi non del tutto pertinenti al mito) si tenta di trasformarli in una storia altra, infilata sulla tramatura della storia che l'autore inventa sotto la spinta della sua visione del mondo e della sua personalità. Il mito ha però una sua cogenza, una sua inalterabilità, che fa sì che anche quando esso subisca dei processi di metamorfosi o di alterazione, rimanga nella sua sostanza più profonda identico a se stesso.²² Il

²¹ Afferma inoltre nel suo saggio Kirk: «I miti greci quali noi conosciamo non sono racconti tradizionali del tipo che modificano la loro accentuazione a seconda del mutare degli interessi e delle pressioni sociali. Al contrario la maggior parte di essi è già fissata in forme letterarie relativamente mutabili. Non fanno più parte di una cultura orale e di una società di tipo totalmente tradizionale. Sono entrati a far parte della letteratura e questa considerazione è fondamentale ogni volta che ci sorge la tentazione di paragonarle ai miti di altri popoli più semplici. Subiscono ancora delle modifiche, alcune sono del tipo determinato da singoli scrittori per finalità estetiche irripetibili, altre dallo sviluppo di nuove tecniche letterarie e di nuovi generi, e non in prima istanza dai problemi sociali, intellettuali ed emotivi della comunità nel suo complesso. Ne risulta una serie di miti di qualità assai insolita. Come giunsero ad essere così, qual era la precisa natura di questa evoluzione letteraria, e quali sono i gusti e le preoccupazioni particolari delle fonti letterarie dei più importanti miti greci?». (Ivi, p. 95.)

²² Afferma Kirk: «Nella società greca arcaica la parola *mutoç* designa una storia vera, il cui contenuto è estremamente prezioso perché sacro ed esemplare. In epoche posteriori a quelle di Omero e di Esiodo e quindi dopo il secolo VII a.C., il mito comincia ad essere svuotato di significati

mito esprime tutta la sua potenza nella narrazione: esso è, sia in teoria sia in pratica, inseparabile dalla narrazione.²³

religiosi e separato da ciò che propriamente si considera reale. Prende il suo posto il pensiero razionale (logos) e quindi il pensiero storico (*historia*); e la nozione di mito finisce con l'indicare "ciò che non è reale". Ma vi fu un tempo in cui il mito in quanto immagine di ciò che è vero comprendeva in sé tutta la realtà nella sua essenza, così da risultare per l'uomo l'autentico modello di vita, il valore supremo che conferisce significato all'esistenza. Questo tempo ha radici lontane, preistoriche, ma riguarda senz'altro anche l'età di Omero e quella di Esiodo. Che cos'è per questi poeti il mito? Esso è una storia sacra che narra ciò che accadde alle origini, nel tempo primordiale della creazione. Il mito parla della potenza e della volontà di essere soprannaturale e del modo in cui crearono ciò che prima non c'era. Per questo suo ultimo rapporto con la realtà il mito è reale così come inconfutabilmente reale è la realtà percepita dai sensi: e questa realtà diviene sacra per l'uomo, perché essa è la manifestazione del soprannaturale che l'ha fatta esistere. Inoltre il mito è vero perché si riferisce alla realtà ed è sacro perché narrando di ciò che era al principio, narra dell'origine divina del mondo. Il mito così concepito avrà nella comunità religiosa come sua funzione principale quella di essere a fondamento e spiegazione dei modelli esemplari dei riti e delle attività significative dell'uomo, nessuna esclusa. L'uomo arcaico si considera illuminato ed educato da un complesso di miti, così come l'uomo moderno, in un certo senso si considera formato dalla storia. Conoscendo il mito, l'uomo arcaico viene a conoscere l'origine delle cose e della vita umana, e quindi a padroneggiarle, mentre la vita stessa assume un carattere sacro, sovranaturale». (Ivi, pp. 15-17).

²³ F. GRAF, *Il mito in Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 1. Lo studioso afferma: «Il rapporto originario che intercorre tra linguaggio e mito consiste nel fatto che le formazioni linguistiche hanno nello stesso tempo un senso mitico. La parola medesima ha in sé la forza di evocare ciò che significa, suscitandone l'immagine ed allargandone il senso originario. Il vincolo parola-mito è un vincolo inscindibile: la cogenza e l'inalterabilità del mito, poggiano su questa interrelazione anche quando il mito venga adoperato in una storia che non gli pertiene. La parola perché sia in

Sebbene l'analisi trasformativa di un mito ne imponga spesso la scomposizione in episodi distinti, è evidente che il mito non costituisce una specie di somma contingente ed arbitraria di segmenti indipendenti.²⁴ Al contrario, l'unità strutturale del mito fa sì che esso reagisca alle trasformazioni in modo regolare ed organizzato. A conferma di questa esigenza logica, si può citare l'esperienza empirica di Levi-Strauss, il quale ha spesso notato come vi fossero nei miti degli aspetti la cui trasformazione pareva implicare necessariamente un'analoga modifica di altri aspetti del

rapporto con il racconto mitico deve conservare sempre la stessa funzione, deve cioè indicare sempre lo stesso identico contenuto. Questo suo permanere, questo suo restare identica a se stessa, in opposizione all'inarrestabile fluire della realtà, è ciò che conferisce alla parola un valore mitico- religioso. È un vincolo determinante, ma allo stesso tempo indeterminato: nella cogenza stessa, esiste una flessibilità ignota ed altri tipi di storie. È per questo che il mito può adattarsi ed essere adattato, talora persino politicizzato, come quello del Titano o quello del Superuomo. Il mito è un racconto tradizionale. Che esso sia una narrazione lo spiega da sé l'etimologia della parola: per gli antichi Greci il *mutoç* era *la parola, la storia*».

²⁴ La letteratura anche quando sia orale e preletteraria, presenta le singole variazioni di cui c'è un autore preciso; alcuni cantori sono migliori e più popolari di altri, l'unica cosa che manca è la registrazione di questa variazione che è costretta a scomparire con l'unica esecuzione. Se inventare un mito significa trasformare altri miti, organizzando insieme episodi separati, modificandoli, interponendo alla loro storia una serie di richiami ad altri racconti, ad altre avventure, ad altri personaggi, è naturale che le storie dei miti possono essere adattate nella maniera in cui fa Leopardi. Gli spezzoni o i miti rielaborati, possono costituire delle vere e proprie varianti, delle metamorfosi, che pur non perdendo la loro cogenza, tuttavia vengono trasformati dall'impulso e dalla storia che Leopardi intende narrare.

racconto.²⁵ Leopardi può utilizzare i miti nelle *Operette morali* poiché essi sono non solo il prodotto di una medesima cultura, ma tra di loro vi sono interagenze e dei precisi rapporti interni di dominanza, talora incentrati tutti su un episodio comune. Costantemente Leopardi tende a far sì che l'antropocentrismo venga subordinato ad una volontà scarnificante, fino a perseguire una sorta di de-antropocentrizzazione. Se solitamente i miti, per una loro concezione antropologica, tendono a incentrare l'attenzione sull'uomo, Leopardi, in consonanza alla sua visione pessimistica del mondo, fa sì che la specie umana diventi un trastullo per le divinità, in una insensatezza che solo la chiave iper-mitica della *Storia del genere umano* può rappresentare (senza che vi siano contraddizioni). La natura narrativa della prima *Operetta* viene ad essere connotata dall'*incipit* di essa, che è per l'appunto «Narrasi». Siamo nel momento diegetico, nel momento proprio della narrazione, del racconto, in cui la tecnica della rappresentazione del punto di vista è assunta dal Leopardi in prima persona, anche se il «Narrasi», rimane strettamente impersonale, quasi a segnalare una tradizione che sconfina in un tempo e in uno spazio remoti. La *Storia del genere umano*, inoltre, rifacendosi a Esiodo e a Ovidio ma soprattutto a Platone e sia pure in modo simulato alla *Genesi* ed ai miti gnostici, si configura come rappresentazione generale delle

²⁵ G. FERRARO, *Il linguaggio del mito*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 152. Esistono delle trasformazioni primarie o maggiori che determinano le trasformazioni subordinate. In un insieme di miti e soprattutto in quelli appartenenti ad una vasta cultura, si può mettere in luce un episodio comune, il quale può fungere da loro cellula regolatrice nel senso che seguendo le trasformazioni di questo determinato episodio appare possibile dedurre anche le trasformazioni che investono gli altri episodi del mito. Se vi sono miti di una matrice dominante essi possono essere interrelati e miscelati nel contesto di una storia che non deve essere necessariamente la loro.

idee leopardiane sulla vita e sugli uomini.²⁶ Il mito e la fonte mitica, dunque, funzionano in modo tale che essi non abbiano solo una essenza sapienziale, ma anche esplicativa di una tesi o di una concezione dell'autore. Nella *Storia del genere umano*, il mito è uno dei fattori costruttivi ed essenziali: esso palesa l'intertestualità leopardiana, e, pur non diventando puro asserto giustificativo della sua teoria, si adatta di volta in volta alla tesi che egli Leopardi vuole dimostrare. Per raggiungere il suo obiettivo, il Recanatese non utilizza tutta la fonte mitica, ma quella parte di essa che risulta più adattabile alle sue dimostrazioni. Il mito viene riusato con un utilizzo altro dalla sua origine e viene forzato ad assumere quelle caratteristiche che vuole l'autore. È chiara, allora, la rilevanza della manipolazione del materiale letterario²⁷ nel processo creativo leopardiano.

²⁶ G. LEOPARDI, *Operette morali*, a c. di C. GALIMBERTI, Guida, Napoli 1977, p. 1.

²⁷ J. TYNJANOV, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, p. 138. Osserva lo studioso: «Nel manipolare lo specifico materiale letterario, l'autore, sottomettendosi ad esso, si allontana dalla propria intenzione [...]. La funzione costruttiva, il nesso di correlazione degli elementi all'interno dell'opera mutano in fermento l'intenzione dell'autore. "La libertà creativa" è uno slogan ottimista, ma non corrisponde alla realtà e cede il posto alla "necessità creativa"». Il Tynjanov, nel notare che l'arcaismo denota la funzione dell'uso verbale cosiddetto "alto", continua: «La correlazione di ciascun elemento dell'opera letteraria come sistema con gli altri e di conseguenza con tutto il sistema, io lo chiamo *funzione costruttiva* dell'elemento dato. Un esame attento rivela che tale funzione è un concetto complesso. L'elemento entra in correlazione simultaneamente: da una parte lungo la serie degli elementi simili di altre opere-sistema, e magari di altre serie; dall'altra, con gli altri elementi del sistema dato (auto-funzione e co-funzione). Così il lessico di una data opera entra in correlazione simultaneamente con il lessico letterario e il lessico del linguaggio comune da una parte, dall'altra con gli altri elementi dell'opera data. Queste due componenti, o meglio le due funzioni risultanti, non sono

Va ribadito, inoltre, che l'opera letteraria è sempre fatta di più strati, quindi gli elementi di un testo narrativo possono essere definiti come «intreccio di codici». Nell'*Operetta* in questione, il testo narrativo, in quanto intreccio di molteplici elementi, nasce dall'interazione di una pluralità di codici, responsabili di quella trasformazione di senso in cui risiede, in ultima analisi, la natura stessa della narratività. L'ampiezza del periodare ed il colorito lessicale, fortemente arcaizzante sono richiesti dall'impostazione dell'*Operetta* e contribuiscono in modo decisivo a conferirle una suggestione di racconto distanziato, in un tempo e in uno spazio remotissimi, anzi astratti: perché se Leopardi ha già inteso stabilire una certa corrispondenza tra l'età da lui descritte e determinate fasi storiche, con maggior efficacia poetica nella scansione di grandi "tempi", ha presentato quelle stesse fasi con momenti esemplari e ritornanti. Già il suo pessimismo storico appare superato, fin dalla decisione di scegliere, col procedimento allegorico, la forma del racconto mitologico, sostenuto da rimandi alla mitografia classica, biblica, gnostica.²⁸

Il luogo mitico non funziona solo come richiamo erudito o culturale, o come riallaccio formale ad una tradizione remota. Il riallaccio è contenutistico e metamorfico, per dimostrare che in fondo la visione del mondo leopardiana è ravvisabile, dove più dove meno, già nell'essenza dei miti antichi. Questo piegamento del mito dalla sua primitiva cogenza ad una volontà che sia pur non sincretica, pone sullo stesso piano la cultura antica e quella moderna ed attuale, non poteva esprimersi se non attraverso dei mezzi tecnici che, spostando la narrazione in un'aura remota, fanno sì che l'*Operetta* acquisisca quasi un'assenza di spazio e di tempo. Ma la deformazione, se così si può chiamare, del luogo mitico,

paritetiche. La funzione degli arcaismi, ad esempio, dipende totalmente dal sistema in cui vengono impiegati».

²⁸ GALIMBERTI, *Operette morali*, cit.

avviene anche e soprattutto attraverso alcuni mezzi stilistico-retorici o tecnici propri dell'intertestualità.²⁹

Il mito non è nient'altro che un racconto e due possono essere le scelte leopardiane: o far sì che il racconto mitico si adatti al testo creato, o far sì che il testo creato segua lo svolgersi del racconto mitico. In un equilibrio mirabile, Leopardi percorre la via più difficile: quella del far sì che la narrazione personale e il luogo mitico diventino una cosa sola. Leopardi continua il mito nel senso ideale della parola, cioè traccia una intercapedine tra miti differenti, volendo mostrare che gli uni sono il naturale proseguo degli altri e che la sua *Storia del genere umano* non fa altro che raccoglierli ed immetterli in un modello che li unifichi tutti. Intertestualmente parlando, il mito è comunque il punto di partenza per la produzione di un altro testo: se non vi fosse un'omogeneità di senso nei vari luoghi mitici, essi non potrebbero essere omologati e posti su un piano unico. I miti utilizzati come fonti parlano tutti dell'uomo, del suo essere e del suo divenire: sono storie esemplari di ciò che è stato, è, può essere dell'uomo. Sia che Leopardi abbia pensato al mito come una storia interrotta, sia che abbia pensato di fare di esso un prolungamento, resta il fatto che il mito, come elemento esemplare, è un punto di partenza letterario e letterarizzabile. Ogni mito rappresenta in se stesso un punto di partenza, poiché ogni mito è una storia. La capacità di Leopardi sta nel prendere tutti i miti e le loro storie, di collegarli, di riunificarli, di adattarli alla propria visione del mondo, in modo che le tante storie diventino una sola: la *Storia del genere umano*. Attraverso una grande capacità di decifrazione e di riflessione su ciò che si è assimilato, ma anche

²⁹ Per ulteriori approfondimenti sull'intertestualità cfr. F. CESATI, *Generi, architetture e forme testuali*, in Atti del VII Convegno SILFI (Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana, Roma, 1-5 ottobre 2002), Quaderni della Rassegna di P. D'Achille, Brossura 2004, pp. 97-101.

grazie ad una grande capacità creativa, il Recanatese supera il contenuto e il senso di tutte le storie e ne traccia una che comprenda tutte le altre: la narrazione dell'*Operetta* non viene mitizzata dalla presenza del luogo mitico, ma è essa stessa mitica, imprimendo al mito la direzione voluta dall'autore. Questa forma intertestuale d'imitazione seria è caratterizzata sia dall'imitazione di un modo di stile, di lingua, sia dalla ripresa ed imitazione di un modello narrativo (o di un intero mondo di finzione).

L'*Operetta* può rientrare anche nel caso intertestuale della *trasposizione*,³⁰ sulla base di una trasformazione quantitativa di riduzione: il mito funziona da catalizzatore o da cartina di tornasole di specifici argomenti e in un certo senso, rimandando sinteticamente a storie in sé compiute, funge da amplificatore di senso, pur possedendo uno spazio ristretto. Il lettore, volendo oppure costretto, per capire lo sviluppo della storia, è obbligato a rifarsi alle storie dei miti, che si ritrovano in una storia di carattere più generale. Il testo diventa ipertesto per i continui rimandi, per la quantità e la qualità di informazioni che in esso sono contenute ed incapsulate. In un certo qual modo potremmo definire l'*Operetta* allegorica.³¹

³⁰ La trasposizione è una pratica ipertestuale complessa, in cui spesso diverse tipologie di trasformazione sono applicate contemporaneamente ad una medesima o alle medesime opere. Ne consegue la riduzione ad un'unica tipologia di processo trasformativo del rapporto che lega la trasposizione di un determinato testo ad un altro. Le trasposizioni testuali quantitative possono agire o per aumento o per espansione di un testo. Per aumento, mediante aggiunte di digressioni e racconti, per espansione mediante l'ampliamento di un testo breve. In secondo luogo le trasformazioni quantitative possono avvenire mediante forme di riduzione, quindi per *soppressione* o per *selezione* di parte del testo originario, oppure mediante una loro condensazione per compendio, sommario o riassunto. Per tutto questo si veda BERNADELLI, op. cit., p. 106.

³¹ PELOSI, *Principi*, cit., p. 80.

BRECHT E IL MONDO CAPOVOLTO

Pierpaolo Lauria

Ben prima che Marx tormentasse l'Europa con gli incubi e i fantasmi, generati dai suoi «spaventosi pensieri», a dire dei benpensanti, uno spettro si aggirava impunemente per il mondo e terrorizzava la gente tranquilla, che ogni cosa vuole al suo posto ben fisso naturalmente, senza scherzi di sorta e rovesci sciagurati di fortune.

Di questo tremendo spauracchio, il capovolgimento del mondo, Brecht fa portavoce la celebre canzone fiorentina della processione carnevalesca, *Le tremende teorie e opinioni del signor Galileo Galilei, fisico di Corte, ovverosia anticipazioni sull'età futura*, che ridicolizza e schernisce Galileo, l'ammazza-Bibbia, l'impudente scienziato, iconoclasta e pericoloso. Tra il riso spunta in controluce l'inaudito, l'assurdo, il collegamento fra le rivoluzionarie teorie scientifiche copernicane e la possibilità di un radicale e folle sovvertimento sociale:

Lo dice il primo libro della genesi:
quando Domineddio fece il creato
creò prima la terra e dopo il sole
e al sole comandò: «Girale intorno»
E da quel giorno tutto ciò che vive
quaggiù deve girare in girotondo.
Intorno al Papa i cardinali
e intorno ai cardinali i vescovi
e intorno ai vescovi gli abati
e poi vengono i nobili.
E intorno a questi gli artigiani
e intorno agli artigiani i servi
e intorno ai servi i cani, i polli e i mendicanti.

Il saggio Galileo
Diede un'occhiata al cielo
e disse: «Nella genesi non c'è nulla di vero!»
Bel coraggio! Non è cosa da poco:
oggi queste eresie
si diffondono come malattie.
Che resta, se si cambia la Scrittura?
Ognuno dice e fa quel che gli comoda
senza aver più paura.
Se certe idee fan presa, gente mia,
cosa può capitare?
Non ci saran più chierici alla messa,
le serve il letto non vorran più fare...
Brutta storia! Non è cosa da poco:
il libero pensiero è attaccaticcio
come una epidemia.
Dolce è la vita, l'uomo irragionevole,
e tanto per cambiare
far quello che ci talenta è assai piacevole!
I carpentieri si faranno la casa, e non banchi di chiesa
e i ciabattini se ne andranno
per strada con le scarpe ai piedi.
E scacceranno i rustici
dalle lor terre i nobili
e il latte al prete non lo porteranno
ma lo daranno ai piccoli.
Brutta storia! Non è cosa da poco:
il libero pensiero è attaccaticcio
come un'epidemia.
Dolce è la vita, l'uomo irragionevole
e tanto per cambiare
far quello che ci talenta è assai piacevole!
Per quel che mi riguarda
anch'io vorrei cambiare:
bel ragazzo, stasera
ci vogliamo incontrare?

No, no per carità, Galileo fermati!
Il libero pensiero è attaccaticcio
come un'epidemia.
Ognuno ha da serbare il proprio rango
chi in vetta e chi nel fango:
e fate a vostro grado, gente mia!
Pover'uomo che dall'età remota
obbedisci al Vangelo e a chi governa
e porgi rassegnato l'altra gota
per conquistar la ricompensa eterna
non obbedire più, diventa saggio:
è tempo ormai di vivere ciascuno a suo vantaggio!¹

Brecht ritrae magistralmente il clima di preoccupazione, e tra le righe di effervescente eccitazione, che si respirava all'epoca, a causa della propagazione di «allarmanti e aberranti teorie», da parte di uno scienziato pazzo scatenato, profeta dissennato del rovesciamento del creato. Non è un caso che l'occasione della canzone messa in scena da Brecht sia il Carnevale.

In tale clima di licenziosità si sospendono temporaneamente le regole del «vivere civile», per un momento cessano le convenzioni pubbliche, ci si sveste dei costumi di ogni giorno e degli abiti morali, gettando via le maschere, imposte dalla società delle buone maniere, con le sue liturgie e con i suoi soliti rituali, producendo così un incredibile, inusitato e parossistico ribaltamento dell'ordine eterno dalla natura delle cose. A Carnevale ogni scherzo vale, recita il vecchio adagio, o quasi.

Nella «effimera parentesi» della festa, s'interrompe l'ordinario, le regole correnti eccezion fanno e la comune morale vira al singolare. È consentito, infatti, ridicolizzare il serio severo, di prendere in giro autorità e signori, mettendo il padrone sotto e il

¹ B. BRECHT, *Vita di Galileo*, Einaudi, Torino 2003, pp. 98-100.

servo sopra, e perfino il ciuccio a cavallo del messere; di farsi beffa di tutti i potenti della terra, nobili, papi e imperatori: è la giostra del mondo, «basta solo non esagerare e non farsi male».

La paternalistica raccomandazione finale è la quiete che cala sulla tempesta, perché, per il potere insediato, l'insidia maggiore è il conflitto, che ogni imperio mette a rischio. Il travestimento è parte del rovesciamento carnevalesco; si cambia nome (pseudonimo) e identità, con la maschera indosso hanno inizio le danze. L'artificio, mentendo e ingannando sull'identità del mascherato, non finge oltre, rivelando invece i pensieri segreti e inconfessabili, i celati e clandestini desideri di cambiamento e miglioramento sociale.

Tradisce, finalmente, fuori dai denti del buon viso del conformismo, il cattivo gioco dei rapporti di potere: il falso, come aveva detto M. Bloch, scolaro ideale del Valla, può dire il vero.

Svestite le armature e appese le etichette convenzionali, ci si può, tra il serio e il faceto, abbandonare allo «sproloquio» delle verità scomode, sgradevoli e maledette, che resterebbero lettera morta se il viso fosse nudo, scoperto. E così ci si può immaginare, per un po', altro da sé, giocare un poco a essere il re. Allentando i freni dell'inibizione e delle repressioni, il Carnevale funge da gigantesca valvola di sfogo di massa di enormi tensioni sociali, accumulate nel tempo, che, se non fossero liberate, di tanto in tanto, rischierebbero di far scoppiare e saltare in aria l'assetto in atto del gioco del potere, con pochi gran signori al vertice della piramide sociale e la gran massa, la calca di «villani» ai piedi, talvolta anche sotto, senza corde e arpioni per tentare di scalare.

L'«intermezzo carnevalesco», nel teatro del potere, è una sorta di pasto totemico comunitario; il totem è la società piramidale, ordinata e gerarchica – tradotto anche concretamente in banchetti trimalcioneschi e pantagrueliche libagioni. Se non fosse consumato, alimenterebbe frenesie, ansie e tensioni, molle delle rivoluzioni.

Nella «licenza carnevalesca» sovvertendo l'ordine del mondo, entra in scena il suo completo disordine, e la follia, che era stata internata, finalmente, scappata dal manicomio, spadroneggia libera per le vie. Il lessico negativo, «disordine», «follia», è indicativo del ruolo e del senso che riveste la “turbativa carnevalesca” nell'economia del gioco del potere e per la quiete sociale che vuole garantire.

Nonostante questa «diffamazione», a ben guardare, viene alla luce anche dell'altro. Resiste, in ogni caso, nel Carnevale lo spiraglio del cambiamento, come fossile di un altro ordine possibile, d'altro colore e segno, come scheletro di un mondo nuovo e capovolto, che si vuole spento, o almeno in ombra.

Benché stemperato e ridotto ai suoi minimi termini, sotto forma di festoso Carnevale, il cambiamento, che in esso è insito, non è morto del tutto, il suo desiderio, almeno, non è del tutto sepolto.

Sebbene menomato e storpio, non smette di far sognare, di ispirare rivolte, di sprigionare entusiasmi, per chi ha occhi aperti e libera testa.

Anche così «costretto» può esercitare effetti, influssi, suggestioni: sono i carboni ardenti sotto le ceneri di tutte le quaresime. Seppure tenuto in ostaggio dalla conservazione, il Carnevale resta segno della girandola del mondo sicché, attraverso il suo varco aleatorio, si affaccia fugacemente per un istante soltanto, soffio di breve respiro, il cambiamento radicale.

Poi però il tempo scade, si accende un bel falò, il Carnevale e la sua «confusione brutale» bruciano in aria, si ristabilisce la normalità, si ripristina l'ordine antico e tutti ritornano ai loro posti, alla vita d'ogni dì, ognuno infisso nel proprio gradino della scala sociale: la festa è finita, tutto ora tace, tutto ritorna in pace.

Il fuoco purificatore redime il peccatore e salva il «cosmos» in bilico. La condanna di Carnevale è di natura politica, si liquida tra le fiamme del rogo il trasgressore dell'ordine, l'avversario della

stabilità, l'alternativa «insensata» all'esistente, ammantando l'assassinio della calunnia, che lo incolpa di furti e varie ruberie: paradossalmente, si criminalizza e s'incestra con reati comuni l'anomalia eccentrica del Carnevale.

È l'astuzia del potere che tenta di conservare se stesso, di preservarsi, contentando e contenendo tensioni latenti, potenzialmente esplosive, nel Carnevale, incanalando e facendo sfatare lì, tra balli e lazzi, il surriscaldamento sociale. Nello stratagemma del potere il Carnevale fa perdere al cambiamento il suo aspetto tremendo, e così combinato entra a far parte del suo piano di governo, diventa tessera del domino del suo imperio.

Avviene in tal modo la sua forzata «conversione» che lo rovescia in rotella, comunque e sempre potenzialmente «radioattiva», dell'ingranaggio del potere. La sua vetusta fame, assaggiata a lungo durante l'anno, peggio negli anni di guerre e carestie, è saziata dalle delizie, soggiogata dalle leccornie, sfrondata nel piatto miracolosamente abbondante, placata nella carne bramata.

Con un'altra abile mossa il potere conservatore e agghiacciante, che vuol congelare i germi delle rivolte, per non vederli germogliare, controbilancia gli stravizi della festa, con la severa astinenza della Quaresima – che è la rinuncia alla carne, «carne-levare», compresi i piaceri sessuali – che è il ritorno all'ordine, il riflusso nel «corso naturale».

La Quaresima funge da guardia di custodia che richiude la cella dopo l'ora d'aria del carcerato.

Esige il bagno delle ceneri per detergersi dalle contaminazioni carnali, dalle impurità e dalle tentazioni dello «sporco Carnevale» che a lungo andare, perdurante e sfacciato, sconfinerebbe nella festa del demonio, nel pandemonio.²

² Il cristianesimo fa del dio Pan il gran cerimoniere delle feste infernali.

Apparente è la battaglia tra Carnevale e Quaresima, come dipinto da Bruegel, al fondo, in questa prospettiva, sono aspetti complementari e dialettici di un'occulta strategia di potere, tendente a disinnescare il pirotecnico cospiratore Carnevale. Con questa doppia mossa il potere affermato imbriglia il carattere indocile, rivoluzionario e libertino del Carnevale, relegato, in questa veste, a festa, a scherzo di breve durata, a veleno necessario e terapeutico.³

Non potendolo sradicare, tanto profonde sono le sue radici e il bisogno che se ne ha, lo deve recintare, travasare, disarmare e mettere sotto custodia nella stretta morsa tra l'ordine primitivo, o meglio di prima, e il ritorno all'ordine, di dopo le convulsioni e gli sconvolgimenti delle sue «scorriere».

Il trambusto assorda e allarma chi pensa sempre per il bene di tutti, s'intende, e ben pensa di fermare quell'indivoltato. Oltrepassare il limite del Carnevale significa toccare il punto critico del non ritorno, che apre alla rivoluzione. Non si sfugge, siamo alla sfida di Spartaco, che uccise il cavallo prima della battaglia.

Il cambiamento radicale è nella festa carnevalesca da un lato depotenziato, e così tollerato, dall'altro, mascherato da satanasso, marchiato di diavolerie, che conducono al caos e all'anarchia, legittima le cose così come stanno, un bene da non dilapidare.

Per Brecht, Galileo, che mette sottosopra il cosmo intero e a testa in giù, capovero, Tolomeo e con lui fa traballare la Chiesa universale, la cui impalcatura ideologica barcolla sotto i colpi dell'«empio scienziato», il quale non capisce che la parola della Bibbia è sempre sacra e non letterale, e che toccando il cielo crea scompensi sulla terra, per il loro rispecchiamento reciproco che

³ L'imperatore Commodo, per timore della vita, ingurgitava giornalmente piccole quantità di veleno, ma a nulla ciò gli valse, laddove fallì il veleno, riuscì il pugnale delle congiure di palazzo.

legittima l'ordine, è sconvolgente, tanto quanto lo spirito dissacrante del Carnevale.

Tuttavia l'abiura dello scienziato lo turba. La rivoluzione, astronomica e sociale, è tradita dal suo eroe più grande, più audace: Copernico non si spinse a tanto, non forzò la mano, mise il sole al centro, ma era, almeno pubblicamente, un'ipotesi prudente.

L'annuncio della palingenesi del mondo, che fra l'altro Galileo non predicava, limitandosi a quella degli astri, si rovescia e si tramuta in un'amara palinodia per Brecht; le aspettative deluse cadano, come mele cotte, dall'albero delle speranze nella polvere della miseria.

Alla fine proprio come il Carnevale, per il drammaturgo, si risolve tutto in un innocuo scherzo, salvifico per le gerarchie dei prelati, amaro e triste per lo scienziato, che il mondo voleva rovesciare e ne è stato invece rovesciato, finendo i suoi giorni, recluso e isolato, in Val di Chiana. E tuttavia le idee, se anche rinnegate, disconosciute e sconfessate, una volta enunciate, vivono di vita propria, sono come semi al vento, chissà dove, chissà quando, ma può capitare che fruttificheranno.

Quanti furono galileiani tra gli americani, tra i francesi, tra i messicani, tra i russi e tra i cubani e tra tutti quanti i rivoluzionari di ogni genere e specie? Quanta sementa sparsa è finita e fiorita in Kant, Einstein e Picasso? Sono echi di vicende lontane, ma non ancora spenti nel Novecento, che fanno di sicuro discutere e riflettere anche oggi, varcata la soglia del nuovo millennio.

A suo tempo il poeta inglese J. Donne ne fu colpito e impressionato, tanto da dedicargli i versi della sua *Anatomy of the World*:

La nuova filosofia richiama tutto in dubbio
l'elemento Fuoco è per intero spento,
il Sole è perduto e la terra; e in nessun uomo
la mente gli insegna più dove cercarla.
Spontaneamente gli uomini confessano

che è consumato questo mondo,
quando nei pianeti e nel firmamento
cercano in tanti il nuovo. E vedono che il mondo
è sbriciolato ancora nei suoi atomi.
Tutto va in pezzi, ogni coerenza è scomparsa,
ogni giusta provvidenza, ogni relazione:
principe, suddito, padre, figlio son cose dimenticate,
perché ogni uomo pensa d'esser riuscito, da solo, a essere una
Fenice...⁴

A Donne, che appare non poco e piuttosto preoccupato, non sfuggiva lo sbriciolamento dell'intero mondo, naturale e sociale insieme, procurato dall'immondo Galileo, stralunato pensatore, individualista ed empio.

Lo shock, che emozionò nel secolo scorso il drammaturgo tedesco e a tutt'oggi molti altri e alti spiriti, fu vissuto dai contemporanei dello scienziato – e il poeta inglese fu tra questi – come un colossale stordimento, inaspettato e sconcertante.

⁴ J. DONNE, *Poems*, Oxford University Press, London 1933, p. 202. *Anatomy of the World* è un singolare prodotto di una «strana alleanza», miscela esplosiva, di cattivo gusto e indigesta per qualche esteta, come ad esempio Croce, che espelle dal sacro tempio della poesia le rime dantesche che trattano di scienza, bollate sacrilegamente come «non poesia». Arte e scienza sono componenti costitutive l'una dell'altra, nessuna delle due ne fa a meno o ne manca. Sono discipline distinte ma non separate; anzi indissolubilmente intrecciate anche nella forma e nella struttura, oltre che nei contenuti e negli argomenti che si scambiano e interagiscono nelle loro rispettive imprese e opere. Come si può cogliere ordine e rigore, di diverso tipo, si intende, in un racconto (autori come Queneau, Pèrec, Calvino hanno realizzato opere a struttura dichiaratamente matematica), o in una poesia, secondo per l'appunto una «metrica»; così può suscitare emozione e piacere un'espressione matematica o una legge fisica: «Il binomio di Newton è bello come la Venere di Milo. Il fatto è che pochi se ne accorgono» (F. PESSOA, *Una sola moltitudine*, Adelphi, Milano 1979, vol. I, p. 409).

Sotto i suoi occhi sbalorditi e fuori orbita prende forma e si compie «l'inversione del mondo». Il capovolgimento provocato dalle nuove dottrine, scuote dalle fondamenta l'ordine antico delle certezze perenni. All'inizio della poesia subito il responso, dal sapore di sentenza, della sua diagnosi medica: «La nuova filosofia richiama tutto in dubbio [...]. Tutto va in pezzi». Sprofonda nel baratro un mondo effimero e consumato, mentre all'orizzonte si scorge l'insorgere del nuovo: «Spontaneamente gli uomini confessano che è consumato questo mondo, quando nei pianeti e nel firmamento cercano in tanti il nuovo».

L'espressione «il mondo sbriciolato» è immagine economica e suggestiva di tante parole, onomatopeica di ogni rivoluzione, terrore di tutti i conservatori. Lo smarrimento, il disorientamento e l'incredulità s'insinuano tra le pieghe della scienza e dei rapporti di potere : «Ogni relazione: principe, suddito, padre, figlio son cose dimenticate». Si sciolgono i vincoli sociali e le gerarchie di ordini, caste e ceti sono congedate, si giunge perfino a dispensare la divina provvidenza, d'ora in avanti ognuno provveda per sé: «Perché ogni uomo pensa d'esser riuscito, da solo, a essere una Fenice...».

La canzone del drammaturgo tedesco e la poesia del poeta inglese s'inseriscono nella lunga tradizione del mondo rovesciato, che risale alla notte dei tempi, agli antichi egiziani e sumeri, e attraverso i secoli, passando di cultura in cultura, tra favole e novelle, giunge fino alle «immagini storte» dell'arte surrealista, rintocchi di campane delle «belle arti», e della letteratura fantastica e utopistica contemporanea.

È quindi un tema classico, un topos della letteratura dotta (fiabe, tragedie, commedie, racconti, poemi) e di quella popolare (proverbi, canzoni, motti, detti e filastrocche) e motivo di ispirazione dell'arte figurativa nel suo doppio registro colto e popolare. Il veicolo con cui maggiormente è stato trasmesso in epoca moderna sono le stampe popolari.

Il termine «popolare» applicato alla stampa rileva più la diffusione e il destinatario, in mezzo al popolo, che la creazione di questo manufatto, fatto da mani sapienti di artisti-artigiani di estrazione borghese, osserva l'etnologo e studioso del folklore G. Cocchiara.

Le stampe popolari ebbero una straordinaria circolazione, sin dal cinquecento, e un successo strepitoso di pubblico, che andò lentamente affievolendosi, spegnendosi definitivamente solo nei primi decenni del XX secolo: cinema, radio e televisione furono eredi più potenti dei vecchi fabbri. I nuovi mezzi di comunicazione furono le industrie dell'immaginario delle masse, le fabbriche dei sogni e gli artefici degli incubi moderni, si pensi alla burla di Orson Wells che diffuse il panico tra milioni di americani, raccontando in diretta alla radio l'invasione degli alieni, la celebre guerra dei mondi che beffardamente presagì la guerra nel mondo, era il 1938.

Il mondo capovolto, rovesciando il detto «così va il mondo», che sottintende «sempre», rappresenta la messinscena del suo contrario, di come il mondo potrebbe andare, qui è il condizionale il tempo verbale, dell'«azione». Sul suo significato in molti ragionano e discorrono: alcuni intendono il rovescio come una caduta dannosa, una discesa agli inferi, inammissibile e inconcepibile regresso, ad altri invece appare progresso e avanzamento verso lidi migliori.

Al termine della sua ricognizione ad ampio raggio, nel tempo e nello spazio, da Babilonia alla Babele dei tempi moderni, G. Cocchiara annuncia con positivistica fiducia, in una prospettiva di illuminismo progressistico, di aver scoperto un significato univoco al tema del mondo alla rovescia, una vera e propria costante antropologica: l'aspirazione al cambiamento per un mondo migliore.⁵

⁵ G. COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia* [1951], Bollati Boringhieri, Torino 2007 (1951), pp. 22-23. «Sarebbe erroneo, perciò, generalizzare la visione di questo

Per gli storici R. Chartier e D. Julia invece la funzione dei mondi alla rovescia è pienamente conservatrice; infatti, il rovesciamento delle gerarchie vi è pensato altrettanto impossibile e assurdo dello scambio di posizioni tra il cielo e la terra.⁶

mondo alla rovescia, assumendo solo uno degli aspetti che in esso è dato ritrovare come, ad esempio, quello religioso, psicologico, sociale [...]. La nostra indagine tende, invece, a mettere quegli aspetti in condizione di essere giudicati nelle loro particolari componenti, le quali, tuttavia, sono *unite da una medesima forza*, che è quella dell'uomo, *sempre* smanioso di fare o ordinare il mondo. Da qui la sua scontentezza, che coincide con dati avvenimenti storici: da qui il suo rifugiarsi ideale nel regno della natura o in quello degli animali per elevare la protesta della sua particolare condizione umana [...]. Oggi il progresso scientifico che si svolge con un ritmo incessante e accelerato per orizzonti ormai vasti e quasi sconfinati, ha profondamente mutato il volto della vita, ma non ha annientato un'esigenza sempre viva: l'evasione dalla realtà quotidiana, che si esprime sempre come aspirazione e desiderio di fare o di rifare il mondo, di interpretarlo e di dargli un ordine personale, anzi personalissimo [...]. È vero che nelle raffigurazioni del mondo alla rovescia non sono l'ordine e la legge che soprintendono, bensì il disordine. Ma questo disordine che cos'è se non la contrapposizione all'ordine attuale dell'ordine nuovo che si vorrebbe instaurare? L'ansia dell'uomo, in fondo, è quello di [sic] aspirare ad un mondo migliore, il che significa ad un mondo ordinato secondo i propri desideri. E questa stessa ansia accompagna le immagini e le categorie concettuali relative a un mondo capovolto, insomma a un mondo alla Rovescia».

⁶ R. CHARTIER, D. JULIA, *Le monde à l'envers*, in «L'Arc», 1976, 65, p. 53. Dal censimento, condotto dai due studiosi, su 418 unità iconografiche, emerge un'asimmetria, una corrispondenza inversa tra i periodi rivoluzionari e la diffusione di immagini di rovesciamento, che si propagano in funzione antirivoluzionaria nei periodi non rivoluzionari mentre in quelli rivoluzionari si dileguano, perché cessa la loro funzione inibitoria e preventiva. Questa tesi è accolta e sostanzialmente confermata anche da un altro studioso francese Y. M. BERCÈ in *Fête et révolte*, Hachette, Paris 1976. Sull'argomento di tipo interdisciplinare c'è una ricca letteratura, si segnalano i seguenti studi: C. HILL, *Il mondo alla rovescia*, Einaudi, Torino 1981; E. LE ROY LADURIE, *Il Carnevale di Romans*, Rizzoli, Milano 1981; O. NIOI, *I sacerdoti, i guerrieri e i contadini*, Einaudi, Torino 1979; N. ZAMON DAVIS, *Le donne comandano*, Einaudi, Torino 1980; G. DORFLES, *Il fascino del paradosso e i cerimoniali alla rovescia*, in

Una più attenta analisi della valutazione del significato di queste immagini e una buona regola di prudenza consigliano invece di considerarle caso per caso, all'interno del loro specifico contesto. In alcune si può rintracciare l'auspicio e il favore al cambiamento. In questo senso le immagini sono di denuncia e protesta, provviste di una interna carica propiziatoria, e talvolta profetica: «Verrà un giorno...».

«Il presente non piace, è una pagina che va voltata. Generoso è il futuro, che è meglio del passato, da tendergli la mano d'ora innanzi che si è pensato». L'elogio della follia di Erasmo è un archetipo di ciò, della volontà di cambiamento, che s'indirizza, per il dotto umanista, verso il Cristianesimo biblico e delle origini, s'immagina il futuro sul modello del passato.

In altre c'è invece il timore e la paura verso il nuovo indesiderato, che avanza con aspetto ripugnante, di conseguenza, il rovescio della medaglia, serve a esorcizzare e scacciare gli spiriti maligni del sovvertimento. In questo caso il valore da mantenere vivo, da conservare tenacemente è il presente, ciò che è attuale, magari estedendolo anche dietro le spalle come tradizione, e che si vorrebbe inoltre riprocreare e replicare in futuro sempre «tale e quale»: la clonazione è questa aspirazione all'immortalità del corpo, del tempo storico, che l'anima e l'eterno sono sempre stati. La presenza delle donne al parlamento di Aristofane è un esempio in tal senso, e per lungo tempo l'esorcismo misogino ha funzionato, non perciò le commedie e il ridicolo parlamentare è stato scongiurato.

Il mondo alla rovescia è espressione di voglie contro, c'è chi vuole tutto cambiato e chi invece tutto fermo al suo posto e per sempre inalterato, mentre la storia con il suo passo variabile scorre,

«Corriere della Sera», 3 marzo 1980; P. BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milano 1980.

dispensando qua gioie e là dolori a progressisti e conservatori. Siffatto mondo è pure un pronostico sul futuro per giocare il presente, che è incoraggiato da alcuni a cambiar pelle, mentre altri gli fanno deterrenza al fine di tener invariata la muta.

S'impone un'ultima doverosa osservazione. Già il concetto di rovesciamento del mondo rompe il vicolo cieco di un mondo dritto, solo e retto e apre a nuovi sguardi e visioni, rispetto a cui il comportamento umano è duplice e molteplice. Perciò il significato che si attribuisce riguarda, difatti, le nostre aspettative: gira tutt'attorno alla valutazione che si dà del cambiamento, così il desiderio come il ribrezzo.

PARADOSSO E LOGICA GIURIDICA
NELLA *DECLAMAZIONE VII* DELLO PSEUDO QUINTILIANO

Alfonso Malinconico

L'edizione delle *Declamationes XIX Maiores* curata da Raffaella L. Pagliaro¹ ha stimolato ancora una volta il mio interesse

¹ R. L. PAGLIARO, [*Quintiliano*] *Declamazioni Maggiori – Proposta di traduzione italiana*, Società delle Lettere, delle Arti, delle Scienze, Caserta 2008 (testo elettronico su CD). Della Pagliaro, sempre per la detta società, [*Quintiliano*] *Declamationes XIX Maiores – Proposta di traduzione in Italiano*, seconda edizione 2011 e *Il povero che volava farsi torturare*, [*Quintiliano*] *Declamationes XIX – Declamazione VII – Tormenta Pauperis*, traduzione, testo e commento, seconda edizione 2011. Mi sono servito dei testi latini della Pagliaro ed ho confrontato le mie traduzioni italiane con le sue. L'*Editio princeps* delle *Declamationes XIX Maiores* dello Pseudo-Quintiliano fu pubblicata nel 1481 a Venezia. Nel 1475 era stata preceduta da un'edizione romana delle *Declamationes IX, X e XIII*. A partire da quest'epoca, e nonostante una certa fioritura di interessi negli anni intorno al Novecento, l'opera è stata per lungo tempo trascurata dai filologi e dagli studiosi della classicità. Nel 2007 l'Università degli Studi di Cassino – Dip. Filologia e Storia – ha redatto un Programma di ricerca, articolato su tre fasi in due anni: *Le Declamazioni maggiori dello Pseudo-Quintiliano. Revisione testuale, edizioni commentate e studi*. Hanno condotto studi particolari su alcune *Declamationes*, A. STRAMAGLIA ([*Quintiliano*]. *I gemelli malati: un caso di vivisezione – Declamazioni maggiori*, 8, Cassino 1999; ID., *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari 1999; [*Quintiliano*]. *La città che si cibò dei suoi cadaveri – Declamazioni maggiori*, 12, Cassino 2002; *Le Declamationes maiores pseudo-quintilianee: genesi di una raccolta declamatoria e fisionomia della sua trasmissione testuale*, in E. AMATO, *Approches de la Troisième*

per il rapporto Diritto e Letteratura.² Da questa mirata prospettiva, unica per scoprire la specifica immanenza del diritto di cui è

Sophistique. Hommages à J. Schamp, Bruxelles 2006; *Note critiche ed esegetiche alla X Declamazione maggiore pseudo-quintiliana – Sepulcrum incantatum*, 18-19, 1996-1997); R. TABACCO, *Schemi narrativi nelle declamazioni maggiori pseudoquintiliane*, in A. GARZYA (a c. di), *Metodologie della ricerca sulla tarda antichità*, Napoli 1989; L. A. SUSSMAN, *Sons and Fathers in the Major Declamations Ascribed to Quintilian*, in «Rhetorica», 13, 1995; C. SCHNEIDER, [Quintilien]. *Le soldat de Marius (Grandes Déclamations, 3)* Cassino 2004; M. LENTANO, *L'eroe va a scuola. La figura del vir fortis nella declamazione latina*, Napoli 1998; G. BRESCIA, *Il miles alla sbarra. [Quintiliano], Declamazioni maggiori, III*, Bari 2004; G. KRAPINGER, [Quintilian]. *Die Bienen des armen Mannes, Größere Deklamationen, 13*, Cassino 2005. L'Università di Cassino ha previsto anche la revisione critica del testo delle *Maiores* stabilito da Håkanson. Secondo informazioni assunte presso la stessa, il progetto internazionale per il 2011 non è stato rifinanziato dal Ministero competente, nonostante la reputazione che esso ha acquisito nella comunità scientifica mondiale. Intanto è stato stampato il libro di LUCIA PASETTI sulla *Declamazione 17*. Nel 2012 dovrebbe apparire quello di CATHERINE SCHNEIDER sulla *Declamazione 10*. Ad oggi risultano quindi uscite nella collana dell'Università di Cassino le edizioni commentate 3, 6, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 17 delle *Maiores*. Per tutte le altre sono al lavoro i rispettivi curatori.

² Mi sono occupato della congiunzione Diritto-Letteratura nei seguenti scritti: *Manzoni Minore*, in «Resine», 24, 1985; *Manzoni: duecento anni or sono nasceva un genio contemporaneo*, in «Prospettive Libri», IV, 42, 1984; *Storia della colonna infame*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 12, 1994; *Poesia e condizione dei figli incestuosi*, in «Secondo Tempo», Libro Nono; *Dies ad quem* (Poesie), Book, Castel Maggiore 2000; *L'arte di tradurre e i virtuosi capricci di Fox*, in «Secondo Tempo», Libro Ventitreesimo; *La patente di Pirandello: il formalismo ed il rovescio del diritto*, in «Secondo Tempo», Libro Trentatreesimo; *Pirandello e il diritto*, in «Pirandelliana – Rivista Internazionale di Studi e documenti», 1, 2007; *Sciascia, Manzoni e la*

pervasa, la *Declamatio VII* si conferma un esempio narrativo ricco di spunti, con una carica eversiva mascherata da una *collectio* di proposizioni *iuris* e di riferimenti ambivalenti da interpretare indifferentemente nel diritto e nel rovescio, da smentire, da capovolgere o da farne tesoro. Un'accusa in giudizio sostenuta dal declamante, senza un epilogo coerente e per questo aperta a più interpretazioni sul significato finale, ammesso che ne abbia uno (critica sullo stato della giustizia e ironia sui processi? insinuazione che tutto può essere dimostrato? mero esercizio retorico?); di una sottile valenza allusiva a memorie storico-filosofiche; di una fumosità disorientante, per le varianti linguistiche alla Ionesco (1909-1994) e non sempre di agevole decifrazione, volte a confondere l'imputato ed i giudici. Un modello forse ancora da esplorare, come valore aggiunto, sui binari paralleli dell'ermeneutica letteraria e di quella giuridica.³

Il titolo, *Tormenta pauperis*, e le battute iniziali ci informano subito dell'uso distorto del diritto tra *humor* e *nonsense*; del ribaltamento della logica con una retorica irrazionalista di derivazione pitagorica; dell'exasperata dialettica; dell'entimema; dell'eristica; delle dicotomie e degli ossimori "accusato-accusatore", "spontaneo-coatto", con la loro semantica giuridica

"deviazione imprevista" della 'Storia della colonna infame', in *L'Enciclopedia di Leonardo Sciascia, Caos, Ordine e Caso*, La Vita Felice, Milano 2007; *Manzoni. Lettera al Boccardo: il congedo dal diritto*, ne «L'illuminista», gennaio/agosto 2008; *BLEBB – Variazioni su MASSIMARIO, Poesie visive*, Fabio D'Ambrosio, Milano 2008; *Pirandello e l'ermeneutica anfibia*, in «Pirandelliana», 3, 2009; *Diritto e Letteratura – Manzoni e Pirandello*, Empiria, Roma 2008. In preparazione *L'incomunicabilità in Melville e Pirandello: Billy Budd e Saru Argentu*, in Atti del Convegno *Il diritto e il rovescio – La gravità della legge e la sostenibile leggerezza delle arti*, Università degli Studi di Bari, 15-16 dicembre 2010.

³ A. MALINCONICO, *Pirandello e l'ermeneutica anfibia*, cit. in nota 1.

pregna di riferimenti al *Ius Romanorum*, ed insostituibilmente fatti defluire nell'alveo della polisemia e della trasfigurazione poetica.

Il tutto contaminato dalla spudorata irriverenza dello scaltro e querulo protagonista che enfatizza il dolore per l'uccisione del figlio sfiorando la finzione; che percorre le gamme del velatamente minaccioso con le pose, le pause e la mutevole mimica di un consumato attore; che anticipa il trasformismo di un Fregoli (1867-1936) e la logorrea di un Petrolini (1884-1936), con l'eccentricità e la malizia di un fumista; che fa sfoggio di contraddizioni in termini e di un caos linguistico e concettuale con i quali tenta di proporre, a fini probatori, una non meglio inquadrabile tortura sulla sua persona. Sempre ostentando una sicurezza, una convinta ideologia o mitomania, che sfida l'inflessibile formalismo dell'ordinamento giuridico classico, sponda e contraltare delle più azzardate incongruenze, tuttavia a volte precorritrici di innovazioni evolutive.

Questa complessità è un esempio della potenziale funzionalità del diritto nell'istituzione letteraria, sperimentata nella *Declamatio VII*, peraltro illuminata da successivi generi, forme e categorie che hanno fornito chiavi di rilettura atte a svelarne retroattivamente significati sommersi. Alcuni tra i tanti referenti possono orientare verso un'inattesa scoperta della modernità dell'opera. In estrema sintesi: i paradossi ed i neologismi semantici di Apuleio (125-?), specie delle *Metamorfosi*; le bizzarrie del giudice Brigialoca, in *Gangantua e Pantagruelle* di Rabelais (1494-1553), che decide le cause con i dadi, maliziosamente chiamati "*alea iudiciorum*"; il testamento senza senso di *Philargyrus* (nella commedia omonima di Andrea Alciato: 1492-1550) che nomina erede se stesso; l'altro ineseguibile della vedova benestante de *I ragionamenti* del Firenzuola (1493-1543) che lascia in eredità a frate Serafino cinquanta frustate; l'asemanticità del linguaggio del servo Malfatto, ne *Il pedante* di Francesco Belo (prima metà del XVI sec.), che smarrisce il suo io e chiede alla moglie: «Ceca mia, quando me voi far fare un bambino?»; la temporalità al contrario in *Alice nel*

mondo dello specchio ed il *nonsense* ne *La caccia allo snualo*, entrambi di Lewis Carroll (1832-1898); la giustizia a rovescio ne *Le avventure di Pinocchio* di Collodi (1826-1890); il tentativo di Rosario Chiarchiaro, protagonista de *La patente* di Pirandello (1867-1936), di deviare le prove ed il giudizio dalla loro funzione tipica per adattarli ad uno scopo estraneo al sistema.

Intorno al tema centrale del diritto ne ruotano altri che sono esclusi da queste note, come una più approfondita caratterizzazione dei personaggi; i rapporti tra padre e figlio rievocati a posteriori; il significato degli occhi come scrigno della memoria e come schermo per la proiezione e ricostruzione delle immagini; la figura e il carattere del preteso omicida risultante dalla descrizione e dalle imprecazioni del suo nemico accusatore.

La filologia classica ormai nega la paternità delle *Declamationes XIX Maiores* a Quintiliano (35-96) e ne ritiene plausibile l'attribuzione ad autori diversi. Raffaella L. Pagliaro⁴ distingue tre gruppi di *Declamationes* in tre epoche, sulla scorta del lavoro di Raffaella Tabacco,⁵ che, a sua volta, ha ricostruito un quadro delle proposte di Constantin Ritter (1818-1893)⁶ e altri dal 1881 in poi. Un primo gruppo sarebbe della seconda metà o della fine del I sec.; un terzo del III e dell'inizio del IV sec.; un secondo, a cui appartarrebbe la *Declamatio VII*, della fine del I sec. e della prima metà del II sec., non esclusa però la possibilità che alcune di queste *Declamationes*, compresa la 7, fossero addirittura del IV sec.

Siamo in un vasto arco temporale; due secoli e mezzo tra Augusto (63 a.C.-14 d.C.) e l'ultimo dei Severi, Alessandro (222-

⁴ PAGLIARO, [Quintiliano] *Declamationes XIX Maiores* cit., p. 35.

⁵ R. TABACCO, *Le Declamazioni maggiori pseudoquintilianee. Rassegna critica degli studi dal 1915 al 1979*, in «Bollettino di Studi Latini», X 1-2, 1980.

⁶ C. RITTER, *M. Fabii Quintiliani, Declamationes quae supersunt CXLV*, Lipsiae, B.G. Teubneri 1884.

235), distinti dall'alternarsi di crisi e relativa tranquillità; guerre di conquista e di difesa; diffusione della civiltà greco-romana; trasformazione economica nel campo dell'agricoltura e della pastorizia; abolizione dell'obbligo civico al servizio militare; inizio delle invasioni barbariche; congiure, follie, pestilenze; precarietà costituzionale; livellamento politico delle province; rancore dell'aristocrazia per la perdita (e rivendicata) potenza; plebe indolente e corrotta; assuefazione al potere tirannico o teocratico di quello che forse non è più il *civis romanus* consapevole della propria dignità e dei propri diritti.

Un periodo in cui dall'Oriente, in particolare dalla Siria e dall'Africa, si riversano tante religioni concorrenti con i rispettivi Dèi, alle quali si contrappongono le monoteiste del Giudaismo e del Cristianesimo, con un ruolo politicamente e socialmente determinante, rivolto a sopraffare il mondo pagano e a frantumarne l'unità. Il Cristianesimo influenza fortemente questa trasformazione epocale col lungo processo di ammaestramento dottrinale (specie in materia dogmatica), promosso con l'annuncio del messaggio evangelico, per contribuire alla regressione della romanità e alla conversione al nuovo credo. Il processo universalizzante si serve di due strumenti essenziali, l'Inculturazione (che, nel senso più ristretto della storiografia cristiana, attiene all'annuncio del messaggio evangelico alle culture locali ed al suo adeguamento ad esse) e l'Acculturazione (come processo di adattamento di un popolo o di un gruppo sociale ad una cultura di un popolo vicino, o dominante o di un paese di immigrazione). In questi canoni di strenua propaganda protagonista è la parola con le sue invenzioni. La novella fede accentua il dualismo in atto con le tradizionali credenze; crea un linguaggio proprio, volutamente contrapposto alla latinità, per dissolverne l'essenza, ma con l'effetto contrario, in alcuni ceti, della rivendicazione degli antichi costumi, delle antiche formule aventi specialmente carattere misterico ed esoterico e finalità giuridiche. Un "latino dei cristiani", costituito da grecismi,

neologismi grammaticali e semantici, per trasmettere e far assimilare i nuovi concetti religiosi, con nuove implicazioni linguistiche e semiologiche. L'evangelizzazione si dirige principalmente alla massa, ai poveri di spirito, ma anche all'intellettualità pagana dei ceti medio-alti, nel cui ambito si tenta la diffusione del verbo attraverso l'adattamento dei modelli dell'eloquenza classica. Contrapposto alla *civitas terrena*, va maturando il concetto della *civitas Dei*; in alternativa alla letteratura classica, si forma quella cristiana, di lingua latina principalmente, mossa da interessi catechistici e dogmatici e con la finalità di travolgere l'essenza dell'antico. La tolleranza religiosa delle società politiche, ognuna con le sue divinità, viene a trovarsi di fronte ad un modello audace di cosmopolitismo: «Siete tutti figli di Dio. Non v'è più né giudeo né gentile, né schiavo né libero» aveva già detto Paolo di Tarso (5/10-64/67).⁷ Ovunque si formi una comunità cristiana, si riduce lo spazio del *civis* che non sia strenuamente *homo fidelis*.

In sostanza il Cristianesimo ambiva a sostituirsi alla classicità. Il mondo pagano – le cui manifestazioni religiose, prettamente “culturali”, erano scevre da finalità divulgative e lasciavano assoluta libertà a tutte le forme di espressione, anche artistiche, sicché in parecchi settori rimase in vita più a lungo la coscienza della maniera e dell'eleganza ellenica – si oppose a questo scontro di culture, a quest'intrigo di concetti teologici e cristologici, astrusi ed astratti, alcuni derivati dalla Bibbia (che era stata tradotta dal greco in un latino accessibile a tutti perché fosse letta dai romani). Si trattava ormai di due mondi in conflitto, entrambi con la coscienza del proprio essere e della direzione degli eventi. La risposta di larga parte dell'*élite* intellettuale pagana – principalmente sorretta dall'aristocrazia femminile, spregiudicata nei costumi ma tradizionalista e colta, gelosamente purista nella lingua (e ancora

⁷ PAOLO DI TARSO, *Ep. ad Gal.*, 3, 26-28.

consucia dell'opposizione dei grammatici ai barbarismi poi celebrati da Agostino d'Ippona, 354-430, che professava «*melius in barbarismo nostro vos intelligetis, quam in nostra disertitudine vos deserti eritis*») – fu infatti di una resistenza assoluta (anche se destinata a finire perché con Teodosio, 401-450, sarà capovolto in danno di pagani ed eretici il rapporto di intolleranza dello Stato nei confronti dei cristiani) contro “gli atei cristiani”, per dirla con Giuliano l'Apostata (331-363), specie con la rivendicazione e la proposta dei temi tradizionali, dei giochi, dei piaceri, dei costumi, ma soprattutto del decoro della persona e dei valori classici, incarnati nel Diritto e nella Retorica.

E della retorica (ῥητορικὴ τέχνη) fin dall'antichità si è cercato di individuare gli elementi e organizzarli in una tassonomia generale. Roland Barthes, con uno sguardo sintetico *a posteriori* (che suggestivamente sembra tener conto proprio di alcuni aspetti delle *Declamationes maiores XIX* e della 7 in particolare) dirà che la retorica è: – una scienza, in quanto studia in maniera rigorosa i fenomeni e gli effetti del linguaggio; – una morale, poiché la capacità di sfruttare le ambiguità del linguaggio la rende un'arma potente, che richiede un codice morale per essere esercitata senza arrecare danni; – una pratica sociale, poiché nell'Antichità differenziava i potenti (che hanno accesso all'arte della persuasione) dai sudditi (coloro che soccombono al potere ammaliante della parola); – una pratica ludica, un giocare con le parole e col linguaggio (parodie, scherzi, doppi sensi).

Prescindendo da una rassegna storica – dal famoso processo intentato dai cittadini di Siracusa nel 467 a.C. per tornare in possesso dei beni confiscati da Gerone e Gelone; da Corace e Tisia (V secolo a.C.); da Socrate (470/69-399 a.C.); da Platone (428/27–348/47 a.C.); da Isocrate (436-338 a.C.) – per il senso di questi appunti devono essere ricordati la scuola pitagorica (intorno al 530 a.C.), che teorizzò una retorica irrazionalista, basata sulla seduzione che la parola poteva esercitare sull'ascoltatore (*psicagogia*), e

Protagora (486-411 a.C.), padre della sofistica, attento ai problemi linguistici, inventore dei discorsi contrastanti e dell'antilogica, la tecnica con cui trovare per uno stesso oggetto due argomenti contrapposti, che rispettivamente lo affermano e lo negano (eristica).

Aristotele (384-322 a.C.) la definirà come capacità di scoprire il possibile mezzo di persuasione riguardo a ciascun soggetto, restituendole così la stretta relazione con la dialettica. Di essa una componente più specifica è l'oratoria, cioè la capacità di parlare in pubblico con un discorso eloquente.

Nella Grecia, ov'era stata ottenuta la libertà di parola e di espressione, retorica, dialettica e oratoria avevano una funzione più ampia perché facevano parte dell'educazione dei giovani, erano il segno distintivo di un ceto sociale ed avevano importanza nella vita pubblica e privata.

I Romani, con la conquista dell'Oriente e della Grecia a seguito della battaglia di Pidna del 168 a.C., entrarono in contatto con questa cultura, restandone fortemente influenzati e affascinati. Ne darà atto Orazio (65-8 a.C.) nell'*Epistola II*, 1, 156: «*Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio.*» Sì, «la Grecia conquistata, conquistò il feroce vincitore e portò le arti nell'agreste Lazio». E tra le arti, non tutte assurte alla perfezione del modello, Roma coltivò attentamente la retorica, accentuandone la funzionalità nelle applicazioni politiche, esaltando (qualche volta ipocritamente) le caratteristiche morali e culturali dell'oratore, ma soprattutto portandola agli estremi limiti nel campo del diritto in cui primeggiò con un insegnamento divenuto universale.

Quintiliano nella *Institutio oratoria* fece da traghettatore. Rivendicò la lezione ed il primato di Cicerone (106-43 a.C.); classificò i generi del discorso e riprese la suddivisione aristotelica delle cinque fasi della composizione (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*); esaltò le caratteristiche morali e culturali del buon oratore; disegnò il rapporto tra il retore ed i politici; sostenne, come

già Catone il Censore (234-149 a.C.), che l'oratore dovesse essere *vir bonus dicendi peritus*. Sotto il profilo filosofico, politico, sociologico e pedagogico, l'eloquenza era considerata un esercizio unico, in grado di formare i cittadini onesti, sui quali doveva reggersi la forza e la dignità della *civitas*. In tutto questo, l'antica lezione aristotelica (veicolata da Cicerone specie con la *Topica* del 44 a.C. che riprende la dottrina dell'*Inventatio*, ovvero dell'arte di saper trovare gli argomenti) con rivoli sotterranei aveva sempre impregnato l'*humus* della latinità: la retorica doveva essere anche una tecnica rigorosa legata alla logica ed in questo ambito la dialettica si sarebbe servita dei sillogismi per pervenire alle proprie dimostrazioni. Nella retorica di Aristotele il corpo e il principio dell'attività persuasiva, che si attua mediante il linguaggio, è l'entimema (ἐνθύμημα), una struttura capace di adattarsi alle situazioni più disparate, utilizzata dal parlante per convincere l'interlocutore; cioè il sillogismo retorico che, diversamente dal sillogismo scientifico (trattato negli *Analitici Secondi*), parte da premesse probabili ma non necessarie ed arriva a conclusioni che valgono nella maggior parte dei casi, tuttavia non certe. L'entimema, come campo del probabile e dell'incerto e, nell'alterna funzione di sillogismo e figura retorica, è un'altra chiave di lettura della nostra *Declamatio*.

Con il passaggio dalla Repubblica all'Impero lentamente si corrodeva la lezione dell'*Institutio* e la retorica si avviava a perdere importanza, specie come finalità politica: «Perché non emergono più nell'oratoria ingegni veramente eccezionali?» si chiedeva l'ignoto autore del *Trattato del Sublime*, datato attorno all'anno 40 d.C. L'oratoria però sopravviveva come materia di studio a fini teorici e come sostanza dell'antica pratica collaterale, incrementata dalle suasorie e dalle controversie immaginarie. Sopravviveva l'insegnamento impartito da Seneca il vecchio (55 a.C.-40 d.C.) con l'opera *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*, che comprendeva dieci libri di *Controversiae* ed un libro di

Suasoriae (sette delle quali pervenuteci), inizialmente monologhi inventati dagli studenti nei quali un personaggio mitologico o storico valutava gli argomenti favorevoli e contrari ad una decisione.

Le *Declamationes XIX Maiores* prendono le mosse da quest'esercizio sui modelli dell'eloquenza classica. Ripetono con nuove invenzioni, con l'astratta prova di eloquenza su immaginari casi giuridici, l'antenata della *performance*, l'esibizione cioè ad alta voce dell'età repubblicana e della prima imperiale. Imitano il discorso preparato in funzione dell'*actio*, perché la suggestione del diritto era rimasta l'ultimo geloso simbolo della grandezza di Roma e della romanità. E, nonostante la discontinuità temporale e la varietà dei temi, di volta in volta desunti da casi trattati nel foro o ispirati in particolare dalle *Controversiae* di Seneca o dagli estratti dalle 53 *Declamazioni Scolastiche* di Calpurnio Flacco (vissuto tra gli anni di Adriano e Antonino Pio), costituiscono un'opera originale e fantastica, con una sua coerenza interna e una spregiudicata libertà di scelta degli argomenti – senza limiti di ordine morale o religioso posti dai severi precetti del Cristianesimo – contribuendo così alla rivalutazione della classicità pagana. Un'opera che affronta una pluralità di temi (orribili delitti, erotismo morboso, casi enigmatici, compiacimento dell'orrido, ecc.) e può reggere il confronto con i capolavori della letteratura greca e latina, dai *Caratteri* (Χαρακτήρες) di Teofrasto (371-287 a.C.), dai *Detti e fatti memorabili* di Valerio Massimo (biografia incerta: nel 27 d.C. si trovava al seguito di Sesto Pompeo, proconsole in Asia), al *Satyricon* di Petronio (27-66), alle *Metamorfosi* di Ovidio (43 a.C.-18) e di Apuleio (125-170 c.ca) a *La Storia Vera* (Ἀληθῆ διηγήματα) di Luciano di Samosata (120 c.ca-dopo il 180); che nei contenuti, nella struttura, nello stile e nel linguaggio anticipa la novellistica medievale e rinascimentale, da Boccaccio (1313-1375), a Cervantes (1547-1616) e a tutto il Barocco europeo. Alcuni episodi avrebbero potuto addirittura ispirare la moderna *fiction*

(come ad es. il caso di cannibalismo collettivo della *Declamatio XII*; il dilemma di fronte alla pretesa-ricatto, da parte del medico, di vivisezionare uno dei gemelli ammalati per salvare l'altro: *Declamatio VIII*).

La 7 si compone di un laconico titolo (*Tormenta pauperis*), di un *Argumentum*, a mo' di prologo, e di tredici capitoli, il tutto scandito in commi (che per comodità indico col segno §). Dal costruito ellittico dell'*Argumentum* si arguisce che è in corso un processo penale. Il § 1 premette il divieto puntualizzato già da Quintiliano: «*Liberum hominem torqueri ne liceat*». Quindi, § 2, «*Pauper et dives inimici, pauperi erat filius*»; § 3, «*Nocte quadam pauper cum filio revertebatur. Interfectus est adulescens*» (l'episodio più diffusamente sarà narrato nel Capo 3, § 1: «*Revertebamur nocte pariter, sicut omnia nos vitae ministeria iungebant [...] tuebamur pauperem mutua pietate comitatum invicem sustinentes, invicem innixi nec nisi magna percussoris diligentia separandi, cum dives medio noctis horrore stricto mucrone prosiluit et stupendibus attonitisque miseris confondit illum fortiozem, illum, qui fortassis aliquid in mea morte fecisset.*»; in breve, padre e figlio, tornavano a casa di notte proteggendosi reciprocamente, allorché il ricco trafisse col pugnale il più forte dei due, cioè il figlio); § 4, «*Offert se pauper in tormenta dicens a divite eum (il figlio) interemptum*»; § 5, «*Dives contradicit ex lege*».

Il Povero (d'ora in poi Povero e Ricco), per provare il suo assunto (*dicens*), si offre alla tortura (*offert se [...] in tormenta*). Il Ricco si oppone in base alla legge.

Il declamante entra in scena nel Capo 1 e si fa carico della parte degli altri, giudici e accusato, intervenendo al posto loro e dibattendo sottili questioni giuridiche. Da qui l'importanaza di alcune nozioni del processo penale romano, non prima di avere individuato il periodo in cui presumibilmente è collocata la vicenda.

La già vista scansione in tre gruppi delle *Declamationes* consente di delimitare l'ampio contesto che comprende il secondo gruppo, cui la 7 appartiene, sicché la relativa normativa di base va verosimilmente individuata nella tradizione della giurisprudenza romana repubblicana e imperiale, nei rescritti appunto degli imperatori Adriano (76-138) e Antonino Pio (86-161), ed in altri modelli che fissarono, anche per la tortura, minuziosamente i principi accolti dai giuristi posteriori – dei quali lo stesso Povero è a conoscenza, come dichiara nel Capo 1, § 4, appresso riportato – in particolare Ulpiano (170 c.ca-228) e altri, e quindi riversati nei *Digesta* di Giustiniano.⁸ A questi pertanto si può fare tranquillamente riferimento, e segnatamente al *Liber Quadragesimusoctavus*, che tratta *De Publicis Iudiciis* (cioè dei Giudizi Penali), e al *Titulus XVIII, De Quaestionibus* (cioè della Tortura).

Nel diritto romano il processo penale aveva carattere accusatorio (distinguendosi perciò da quello cd. inquisitorio).

⁸ DANTE, *Par.* VI, 10-12: «Cesare fui e son Giustiniano / che, per voler del primo amor ch'i' sento, / d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano». Giustiniano, con la costituzione *Deo auctore* del 15 dicembre 530, incaricò Triboniano, *quaestor palatii*, cioè ministro della giustizia, di formare una commissione col compito di ordinare le leggi vigenti e di formare una compilazione con i frammenti ricavati dai trattati di diritto, dai commentari agli editti dei magistrati e dai *responsa* dei giureconsulti romani muniti di *ius respondendi* dal I sec. a.C. al III sec. d.C. La grandiosa opera di riordinamento di tutte le leggi, in cinquanta libri, fu promulgata il 15 dicembre 533 ed entrò in vigore il 30 dicembre dello stesso anno, col titolo *Digesta seu Pandectae*. Essa doveva servire per la comprensione dell'intero ordinamento giuridico, per la pratica giuridica e per l'uso della scuola. Tra i selezionati primeggiarono Ulpiano (170 c.ca - 228), Pomponio (primi decenni del II sec.), Paolo (tra II e III sec.), Gaio (? – dopo il 148), Giuliano (115 c.ca - dopo il 148), Celso (II sec.), Giavoleno (epoca di Traiano), Modestino (III sec.), Tertulliano (II sec.).

Doveva essere necessariamente iniziato, dinanzi al tribunale competente, da un accusatore con modalità ben precise che Augusto, nella *Lex Iulia iudiciorum publicorum* del 17 a.C., fissò in modo definitivo. Era richiesto uno speciale documento, l'atto d'accusa, detto *libellus inscriptionis*, nel quale erano elencati tutti i dati interessanti il processo, tra cui il nome della persona accusata, le circostanze del reato, il luogo ove era stato commesso. L'accusatore apponeva la sua *scriptio* in calce al documento quindi lo presentava all'ufficio del magistrato preposto al processo che ne verificava la regolarità formale e, se tutto era a posto, procedeva all'iscrizione del reo nel ruolo degli accusati (*inscriptio inter reos*).

Dopo di che si nominava la giuria e il processo aveva inizio.

La trattazione della causa era interamente nelle mani delle parti. L'accusatore era ritenuto responsabile delle sue affermazioni e su di lui gravava l'onere di svolgere le indagini, di fornire le prove, di sostenere l'accusa avanti all'ufficio fino alla sentenza. L'accusato si difendeva negando e, se necessario, producendo le sue prove.

Fra tutte, le più importanti erano la testimonianza e la confessione dell'imputato.

La prima consisteva nell'esposizione di fatti o circostanze da parte di persone diverse dall'imputato. Era fondamentale e l'uomo libero doveva convalidarla con il proprio giuramento o l'altrui mallevadoria.

La confessione era la dichiarazione della verità di fatti, a sé sfavorevoli, resa dal reo nell'interrogatorio.

La *quaestio* era una pratica complementare all'interrogatorio avente la finalità di indurre l'imputato non libero a confessare (le fonti ne limitano l'impiego sui liberi ai soli processi per lesa maestà e altri gravi reati). Col progredire della civiltà essa si era sostituita alle primitive procedure magiche, tra cui l'ordalia, che consisteva nel sottoporre l'accusato a prove terrificanti dalle quali – se innocente – la divinità lo avrebbe fatto uscire indenne. Già allora si

dava enorme importanza alla confessione, ritenuta la prova più sicura e tranquillante per il magistrato, e quindi tutto il processo tendeva ad ottenerla e nei casi estremi ad estorcerla. La logica e la finalità della *quaestio* stava quindi nell'infliggere una sofferenza fisica, *cui resisti non potest*, onde l'accusato poteva decidere di confessare. Anche se le modalità e gli strumenti del tormento nelle varie epoche subirono delle modifiche, i diversi gradi di intensità, non confessando il reo ai primi tentativi, furono sempre mantenuti. A volte, per ulteriore sicurezza, dopo lo strazio, si richiedeva la conferma della confessione.

Nel *Digesto, Liber Quadragesimusseptimus, Tit. X, 15, § 41* si spiega: «*Quaestionem intelligere debemus tormenta, et corporis dolorem ad eruendam veritatem. Nuda ergo interrogatio, vel levis terrore non pertinent ad hoc Edictum [...] Cum igitur per vim, et tormenta, habita quaestio est, tunc quaestio intelligitur*», «per tortura dobbiamo intendere tormenti e dolori corporali per scoprire la verità. Un semplice interrogatorio o un leggero spavento stanno fuori da quest'Editto [...] Si deve parlare di tortura, perciò, quando questa si esercitò con la violenza ed i tormenti.»

Nel citato *Titulus XVIII – De Quaestionibus* – del *Liber XLVIII* è ribadito che «*In criminibus eruendis quaestio adhiberi solet [...] et non esse a tormentis incipiendum [...]*», cioè «“per” – o “nello” – scoprire i delitti si è soliti adoperare la tortura [...] ma non bisogna incominciare dalla tortura». Il principio del § 1 dell'*Argumentum*, e cioè che la *quaestio* è limitata ai servi, è confermato da vari paragrafi del *Titulus XVIII*. In particolare in 1, § 1 si legge: «*Sed et epistola divi Hadriani ad Sennium Sabinum continetur; verba rescripti ita se habent: Ad tormenta servorum ita demum veniri oportet, cum suspectus est reus: et aliis argumentis ita probationi admoveatur, ut sola confessio servorum deesse videatur.*» Si richiede non solo che il reo servo sia sospetto ma altresì che per altra via si sia così vicino alla prova che, alla fine, manchi solo la confessione (si ribadisce: “dei servi”).

Un caso particolare, che cito solo per completezza d'informazione, riguarda la testimonianza del non libero che, non potendo essere convalidata col giuramento o la malleveria, acquistava credibilità solo con la conferma sotto tortura.

Nel Capo 1, § 1, il Povero introduce il tema e manifesta subito l'intento di impietosire: «*Sentio, iudices, plurimum detrahi calamitatibus meis miserationis, quod ad vos detulisse videor nimium fortem dolorem, et ad impatientiam tristissimae orbitatis mihi quoque accessisse novitatem, quod, cum adversus me tam gravia et crudelia deposcam, patior invidiam hominis exigentis aliena tormenta*», «Io so, giudici, che poichè, come credo, nella denuncia presentai il mio dolore in modo troppo esasperato, così sottraessi alle mie sventure gran parte della commiserazione e che, alla disperazione per la tristissima perdita, si aggiungesse anche una novità, in quanto, avendo sollecitato così gravi e crudeli sofferenze, devo sopportare l'ostilità per avere chiesto una tortura inappropriata al mio stato.» Con l'implicita consapevolezza delle regole, c'è già l'accento ai due problemi che daranno luogo a due discussioni incrociate: 1) quella intesa a superare, con sottili argomenti, il divieto di torturare l'uomo libero; 2) quella più vaga, fumosa e incoerente sul perché dei tormenti a persona diversa dal reo.

Gli estremi di questo gioco sono i §§ 1 e 4 dell'*Argumentum*. Rispettivamente: «*Liberum hominem torqueri ne liceat*»; «*Offert se pauper in tormenta dicens a divite eum (il figlio) interemptum*».

Il primo sarebbe assorbente ma, prescindendo un momento, per comodità di esposizione, da questa preclusione, vien da interrogarsi subito sull'uso del verbo *offero*, che implica un'offerta di sé e quindi una concessione, laddove la tortura deve essere esercitata contro la volontà e per giunta sull'imputato al fine di indurlo a confessare il delitto. Quindi l'accusatore, alle condizioni già viste, può chiedere la tortura dell'imputato (non libero) ma non di se stesso. Pure un accusato potrebbe invocarla per provare la propria

innocenza resistendo allo strazio. In casi eccezionali era ammessa *pro reo*. In mancanza di chiari indizi e con la memoria dell'ordalia, la forza d'animo dimostrata nel sostenere la sofferenza poteva essere una prova a favore.

Il Povero, che si fida delle proprie capacità oratorie, non ha difficoltà ad ammettere la stranezza della proposta: (Capo 1, § 4): «*Fateor, igitur, iudices, ipse miror, unde ad hoc probationis genus repente confugerim*», «quindi lo confesso, giudici, io stesso mi meraviglio per essere ricorso all'impensata a questo genere di prova».

Egli infatti non è imputato. Al contrario, avendo firmato il *libellus inscriptionis* per l'omicidio di suo figlio, processualmente cumula tre qualifiche: di accusatore promotore della causa; di parte offesa nella qualità di padre della vittima; di testimone, avendo, a suo dire, assistito all'omicidio. Come tale, ed in quanto uomo libero, era abilitato solo a chiedere di testimoniare sotto giuramento, in mancanza di altri testimoni. Non lo ha fatto non ritenendo questo mezzo di prova adeguato. Infatti – asserito fermamente (*contendo*) che il figlio fu ucciso sotto i suoi occhi (Capo 5, § 3), «*Filium igitur meum in conspectu meo occisum esse contendo*» – esplode in modo scomposto (ivi, § 5): «*Vultis, cum hoc viderim, tantum testimonium dicam? Mirum hercules, si scindo vestes, nudo corpus, ignes, flagella deponco!*», «e voi volete che, avendo io visto tutto ciò, riferisca una mera testimonianza? O meraviglia per Ercole, se mi strappo le vesti, mi denudo e pretendo la prova del fuoco e i flagelli.» La testimonianza non basta, occorre la sacertà della tortura. Questo un primo significato della proposizione. Vi ritornerà (Capo 8, § 6): «*Vultis post hoc argumentis, suspicionibus agam? Leviora tormenta sunt!*», «volete che dopo ciò, esponga solo argomenti e sospetti? La tortura è più leggera».

E si inventa la *quaestio* per il testimone libero, qua e là discettando sulla sua utilità e superando non solo le condizioni

essenziali poste dal *Digesto*, *Lib. XLVIII, Titulus XVIII* – e cioè che la tortura sia *l'ultima ratio*; che il torturando sia un imputato non libero; che contro di lui vi siano già altre prove (*cum suspectus est reus*) – ma tutta una serie di regole pure desumibili dal *Digesto*. Nel cit. *Titulus XVIII*, 1, § 17, è detto infatti che per ordine di Severo la confessione dei rei (sotto tortura) non vale come reato accertato se nessun'altra prova conforti la coscienza del giudicante: «[...] *confessiones reorum pro exploratis facinoribus haberi non oportere, si nulla probatio religionem cognoscentis instruat*»; nelle note 3 e 4 viene rispettivamente spiegato: «*Confessio rei aliud est, aliud exploratum facinus*»; «*Confessio rei sola non probat, nisi aliunde Iudex argumenta credendi habeat*». Se la confessione del reo non conta mancando queste condizioni, quale valore, stando così le cose, può avere quella che è un'accusa e che con un eufemismo si chiama “confessione”? Quali sono gli altri argomenti in base ai quali il giudice possa convincersi della verità prospettata dal Povero? Sempre nel *Tit. XVIII*, 18, § 2: «*In ea causa, in qua nullis reus argumentis urgebatur, tormenta non facile adhibenda sunt: sed instandum accusatori, ut id, quod intendat, comprobet atque convincat*»; «Nella causa in cui il reo non fosse raggiunto da nessuna prova, non si devono usare facilmente le torture: ma deve mettersi a carico dell'accusatore la prova convincente dell'accusa.» In altre parole, la tortura non può mai supplire la carenza delle prove che sono a carico dell'accusatore. Qui mancando ogni indizio e non essendo stato esperito nessun altro mezzo, non si sarebbe potuto iniziare con la tortura (*non esse a tormentis incipiendum*) neanche nei confronti del reo. Il bizzarro accusatore intende invece assolvere al suo onere probatorio “confessando”, contro ogni regola, sotto tortura il delitto commesso da un altro. Nella nota al § 2 cit. si spiega ulteriormente: «*Probationes, quae ab accusatore exiguntur, non ex rei quaestione eliciendae*». Se le prove che deve fornire l'accusatore non possono ricavarsi dalla tortura del reo, tanto meno possono dedursi dai tormenti dello stesso accusatore,

convinto invece che la trasferibilità del suo io sta alla pari con la coscienza di sé del servo Malfatto.

Ma tutto ciò conta poco perché il povero padre si era presentato davanti ai giudici “convinto” che i fatti denunciati, del tutto manifesti, non richiedessero spiegazioni (Capo 1, § 5): «*Veneram tamquam nuntiaturus indubia, manifesta [...]*», aspettandosi un unanime consenso sulla morte del figlio («*nec alium expectaveram publicarum suspicionum de filii mei morte consensum [...]*»). Essendo però le cose andate diversamente (ivi, § 6): «*Hic, hic, ut torquerer inveni; postquam satis non videbantur explicare verba quod videram, confugi ad fidem doloris. Quid faciam, si temeritates quoque nostras conscientia reorum non potest pati?*», «così escogitai di essere torturato; una volta che le parole non sembravano sufficienti per spiegare quanto avevo visto, ricorsi all’attendibilità dei tormenti. Che fare se la coscienza di siffatti criminali non sopporta queste mie azzardate richieste?» Ed insiste (Capo 3, § 8): «*Vidi, et mihi non creditur! Vidi, ita possim in tormentis idem dicere. Aut si compono, si fingo, urar, lacerer, et non probem.*» 1) Io vidi ma non mi spiego perché non mi si crede (ribadisce quanto già detto al Capo 1, § 5). 2) Vidi e perciò possa io dire le stesse cose sotto i tormenti. 3) Se poi invento o fingo, che sia ustionato e straziato senza nulla aver provato. La seconda e terza proposizione sono la sintesi di tutte le incoerenze del declamante.

La peculiarità della tortura stava nella gradualità del dolore e nella capacità di resistenza dell’accusato per non confessare. Qui la resistenza avrebbe lo scopo inverso, di non ritrattare cioè l’accusa.

La seconda proposizione può avere un doppio significato («consentitemi di dire le stesse cose sotto tortura»; «che possa io avere la forza di dire le stesse cose sotto tortura»). In ogni caso esprime il proposito del Povero di ripetere l’accusa fin dall’inizio, anche se può adombrarsi l’ipotesi che egli tema di non reggere poi allo strazio.

L'anomalia del mezzo è tutt'uno con la sua ambiguità. Per i casi tipici, come già visto, soprattutto la giurisprudenza aveva elaborato il concetto di grado e di misura da non oltrepassarsi (lo testimonia, ad es. Labeone, n. 10 o 11 d.C., in Dig., Lib. XLVII, Tit. X, 15, § 42: «*Sed et si iussu domini quis quaestionem habeat, modum tamen excesserit: teneri eum debere, Labeo ait*»; «Ma anche se per ordine del padrone alcuno abbia esercitato la tortura e tuttavia abbia oltrepassato la misura, Labeone dice che egli debba essere frenato»). Lo strazio ventilato dal Povero, non essendo previsto dalla legge, non sarebbe soggetto ad un grado-limite.

Egli comunque persiste nel disorientare a volte con argomenti non pertinenti. Capo 7, §§ 2 e 3, sulla differenza tra la capacità di maggiore resistenza dello schiavo, abituato ad essere maltrattato, e di minore resistenza dell'uomo libero, che perciò è più credibile; Capo 3, § 8 già visto (sopra n. 3): «[...] *Aut si compono, ecc.*» dove non si capisce come si accerterebbe che sta fingendo; ivi, § 9 (collegato al precedente): «*Si videtur, torquendus sum, iudices, ut hoc desinam dicere [...]*», «se siete convinti (che sto inventando) giudici, devo essere torturato anche se smetto di dichiarare quello che ho visto [...]»; Capo 6, § 4: «*Sane possit aliquis hanc doloris [dis]simulationem mendacio perferre verborum; torqueri volo; nihil est tanti, nisi verum*», «ammesso che qualcuno possa sostenere che il dolore è un pretesto per dire menzogne, allora voglio essere torturato; niente è così prezioso, se non la verità»; ivi, § 5: «*Videlicet inter ignes ac flagella sufficit mihi, si dixerō: "hic est inimicus [...]"*». *Ego nescio, an mihi possit in questione sufficere quod vidi*», «Naturalmente (credi) che mi basterà se tra il fuoco e i flagelli dirò "ecco il mio nemico [...]". Tuttavia non so se sotto tortura mi accontenterò di dire ciò che ho visto». E la matassa del *nonsense* si ingarbuglia ancora di più.

A suo dire, il Ricco gli obietta che si è inventato l'omicidio e vuole la tortura per vendicarsi dell'antico astio (Capo 6, § 6). «Ecco fin dove arriverebbe chi sa di poter mentire! (ivi, § 7): «*en ad quod*

confugiat homo, qui se sciat posse mentiri!» Non resterebbe nessuna ragione di mantenere i tormenti se questi possono servire contro la verità (ivi, § 8, «*nulla est ratio quaestionum relicta mortalibus, si adiuvant contra veritatem*»); quindi prosegue nel fervorino preoccupandosi perfino del futuro (ivi): «[...] *et sublata est de rebus humanis necessitatis huius utilitas, si causam ultro tuetur explicatque fingentibus*» e cioè è andata perduta per il genere umano l'utilità di questa coercizione se, peraltro, tutela e risolve la causa di chi finge. «*Hucusque durant artis ingenia mortalium, et, licet sit aliquis secreti firmitate conpositus, hominem tamen ultra non sequitur animus*» (ivi, § 9); «a tal punto sono giunti gli artifizii degli uomini, e, per quanto uno sia risoluto a mantenere il segreto, la forza d'animo non basta a reggere oltre certi limiti umani».

Insomma non si capisce se, come si dice, mette le mani avanti, se fa la parte dell'ingenuo, o vuole ancor più confondere, parlando di segreto e forza d'animo, quando poi egli, sotto l'invocata tortura, non si ripromette di resistere per mantenere un segreto, com'è nella ratio di quello strumento, ma, al contrario, per ribadire quanto ha già spiattellato circa l'omicidio di suo figlio, a partire dal *libellus inscriptionis*. E sempre al capo 6, § 10, si formula il precetto che gli occorre: «[...] *et nemo non contra id torquetur, quod dixit ante tormenta*»: nessuno è torturato se non per provare ciò che ha affermato prima. Bugia: *Cicero pro domo sua*... «*in criminibus eruendis quaestio adhiberi solet*» per ottenere la confessione di ciò che il reo non vuole ammettere.

Il labirinto logico si infittisce al Capo 8, § 8: «È un delitto tuttavia non sottopormi alla tortura se, una volta torturatomì, mi si deve credere assolutamente», «*Facinus est tamen me non torqueri, si mihi torto utique credendum est*». Quel *si*, seguito da *utique*, non è ipotetico ma causale, e quindi col significato di “poiché”. Con questa petizione di principio la tortura sarebbe addirittura superflua (*utique credendum est*). Anche perché (Capo 12, § 1) «*Non refert, an me vidisse dixerim; tormentis hoc probaturus sum debuisse mihi*

credi ante tormenta», e cioè «non importa se ho già detto di avere visto; con i tormenti proverò, dopo, che mi si doveva credere prima dei tormenti.» Siamo alla temporalità rovesciata nello specchio di Alice: prima la confessione, poi segue la tortura.

Ormai, senza più remore, nel Capo 12, § 4, con qualche passo un tanto oscuro (*perfer saltem non credendi patientiam*) lancia una sfida al Ricco: «*Adrogantissime percussorum, evasisse te putabas, quod illud duo tantum sciebamur? Meis, meis hoc ignibus nega, et, dum me per singulos artus tortor interrogat, perfer saltem non credendi patientiam, cum ego me vidisse proclamem, tu nullam adferas innocentiae probationem. Non potes aliter absolvi, quam ut illud ego negem*», «tu il più arrogante tra gli assassini, credevi di averla scampata perché solo noi due sapevamo l'accaduto? Negalo stando io sotto tortura col fuoco e, mentre il carnefice mi esamina minuziosamente, tu se non altro continua a non credere alla mia capacità di resistenza, intanto io proclamo che avevo visto e tu non adduci nessuna prova della tua innocenza. Potrai essere assolto solo se sarò io stesso a negare».

È convinto che resisterà alla più crudele delle torture; proclama che dirà comunque le stesse cose denunciate nel *libellus inscriptionis*, di fatto sostituendosi all'imputato nella confessione del delitto; dimostra che non aveva ragione di temere l'intuizione del Ricco (Capo 1, § 7: «*Intellexi miser timore factum, quia ut torquerer exegeram, ex quo me dives non putat aliud in quaestione dicturum*»), cioè che sotto tortura avrebbe confermata la denuncia. Infatti questo era lo scopo della sua richiesta. Ora spaccia per sicuri, in un modo o nell'altro, gli effetti positivi dell'esperimento.

Deve essere per forza creduto e il Ricco subirà l'inversione dell'onere della prova. Sono sconvolti i principi di civiltà giuridica nel diritto penale affermati già in età repubblicana, primo tra tutti che è a carico di chi accusa l'onere di provare la colpevolezza del reo. Paradossalmente quest'ultimo sarebbe tenuto a dimostrare la propria innocenza, senza potersi neanche giovare delle condizioni

poste per i casi di tortura sullo schiavo-imputato, prima fra tutte l'esistenza di altre prove.

Per il resto continua a prendersela con l'avversario, a divagare sull'esigenza della tortura, e ad imprecare contro la sua condizione di libero, che gliela preclude e che è stata la causa della morte del figlio (Capo 12, §§ 2, 3, 5, 6 e 7). Al § 8 sfiora la sceneggiata: «*Concurrите, omnes liberi, omnes parentes, urite, lacerate hos, hos primum patris oculos, distrahite has manus, quae nihil pro pereunte fecerunt, hoc corpus, haec membra, quae de complexu latronis vulnera nulla retulerunt*» («correte gente, bruciate, lacerate gli occhi di questo padre [...]») e al § 9 conclude che è suo dovere soffrire sotto tortura come quando assisteva al delitto.

Al Capo 13 l'enfasi si attenua. Nel § 1 si lamenta: «*Miserum me, si fas est in questione mentiri!*», «me misero, se sotto tortura è possibile dire il falso!» L'ipotesi (*in questione mentiri*) è riferita *ad incertam personam* e perciò è equivoco il rapporto causale con l'accusativo esclamativo personalizzato. È l'astratta possibilità di mentire da parte di chiunque che rende poco credibile anche la sua dichiarazione? Oppure egli stesso teme di mentire?

Nei §§ 2 e 3 incoraggia se stesso ad insistere per la tortura. Al § 4 si immagina nudo nelle fiamme, tormentato dalle frustrate e dalle corde (*Cum flammis urentur nuda vitalia [...] cum membra fidiculae, flagella laxaverint [...]*) si augura di rivedere il volto del figlio morente, perché, § 5: «*Filium spectasse morientem longa paesentia est*»; «veder il proprio figlio mentre muore è una presenza incancellabile.» Poi seguono (§§ 7, 8, 9) tre ipotesi di crollo cui contrappone la pretesa di essere creduto, perché fu lui che vide e tanto basta. In *Bulli e Pupi* di Damon Runyon (Manhattan, Kansas, 1884-1948), Charley il Rugginoso «[...] agita in mano i dadi e li ficca nel cappello e fa "Hah", come fanno sempre i giocatori di dadi quando rimescolano i dadi. Poi Charley sbircia nel cappello e dice "Dieci" e non lascia che nessun altro guardi nel cappello». Qualcuno gli chiede se l'ha fatto nel modo

più difficile, cioè con due cinque! Analogamente le risultanze del tormento le interpreta solo il torturato, e preventivamente, perché, nel positivo e nel negativo, non mutano di significato.

Infatti, § 7: «*Iam nunc tamen vobis, iudices, infirmitatem meam allego, commendo: si me forte fiduculae, flagella mutaverint, ego tamen vidi*», «tuttavia fin d'ora, giudici, vi sottopongo la mia debolezza, mi raccomando: se per caso le corde e le sferze dovessero cambiare la mia resistenza, nonostante ciò io vidi».

Al § 8 incalza con l'anafora: «*Si vocem in eculeis ignibusque perdidero, ego tamen vidi. Si totus undique dolor pariter admotus occiderit, ego tamen vidi*». «Se perderò la voce sul cavalletto o sulle lamine ardenti, io tuttavia vidi. Se gli spasimi entrati da tutte le parti mi abatteranno, io tuttavia ho visto».

Al § 9 suggella il tutto con una petizione di principio: «*Alioquin, nisi hoc animo meo, nisi liqueret oculis, morerer hoc dolore, quo puto me posse torqueri*», dove “*alioquin*”, eccettivo rispetto ai §§ precedenti, presuppone “*in questione*”, ed “*hoc*” deve essere riferito al “*tamen vidi*” (la scena del delitto). Quindi: «Diversamente se (stando già sotto i tormenti) la scena della morte di mio figlio non dovesse essere chiara nella mia coscienza e davanti ai miei occhi, morirei per questo dolore, per il quale credo che io abbia diritto ad essere torturato».

Egli, se nel subire la tortura, smarrisce la visione dell'uccisione del figlio e per questo dolore morisse, acquisirebbe il diritto stesso ad essere torturato (*post mortem?*).

L'afflitto padre, in parallelo con la concione sulla necessità del supplizio, sfoggia gli argomenti contro il divieto «*liberum hominem torqueri ne liceat*». Supera indignato le fonti e l'autorità della tradizione, ed ecco il secondo significato della proposizione in Capo 5, § 5: «*Vultis, cum hoc viderim, tantum testimonium dicam?* [...]», «e dopo tutto quello che ho visto, volete che io renda una mera testimonianza [...]». A fronte di alcuni accadimenti i

testimoni oculari sono inadeguati (per cui anche l'uomo libero può essere torturato).

Sempre attento all'efficacia dell'orazione, alterna gli scatti con atteggiamenti adulatori verso i giudici ed il pubblico, verso i *cives* che sanno cos'è la *pietas* (Capo 3, § 3): «*Vos, nunc, cives, vos, omnes humani generis adfectus, miserrimus interrogo pater: suadete, quid faciam*». Consigliate a questo padre afflitto e miserrimo che debba fare.

Intanto escogita tre passaggi preparatori. Capo 2, § 2, rivolto ai giudici: «[...] *crudelius et indignus est quam torqueri non impetrare tormenta*», «è cosa più crudele non ottenere i tormenti che esservi sottoposto»; ivi, § 3: «[...] e c'è questa novità [...] di prendervela con un altro (lo schiavo, cioè) quando poi c'è il più infelice degli uomini per il quale i tormenti sarebbero vantaggiosi», «[...] *ista novitas [...] qua odissetis alium, nec quicquam est homine infelicius, pro quo tormenta sunt*». Basta: ivi, § 4, «dichiaro formalmente l'uccisore di mio figlio essere stato visto da me», «*percussorem a me filii mei visum esse contendo*», quindi è un delitto per voi non scoprirla, se è una menzogna, e se invece è una verità, è un delitto verso di me non consentirmi di provarla (ivi): «*facinus est hoc vos non deprehendere, si mendacium est, facinus est hoc me non probare, si verum est*». *Un coup de dés!* Quell'appropriato *contendo* ha un condizionante peso processuale; il verbo (già usato anche da Cicerone in quest'accezione) vuole avere la sacramentalità di una formula! Se ne deve prendere atto in modo ufficiale, incartandolo, come si dice, agli atti, con tutte le conseguenze. *Un hasard!* Dal dilemma non si scappa: un'accusa con l'interfaccia provocatoria della calunnia confezionata. I giudici sembrano incastrati in questo sillogismo a forbice.

A ben vedere, però, la premessa è gratuita e non approda logicamente alla necessità del tormento; l'ένθύμημα porta a conclusioni solo apparentemente obbligate e non scalfisce il principio limitativo della tortura: se l'accusa è calunniosa l'autore

ne risponderà e, per dimostrarlo, contro di lui ci potranno essere tutte le prove previste per l'uomo libero, ma non quella. Se non lo è, il sofisma non ha eliminato il divieto di applicarla all'uomo libero.

Il Povero imposta l'affondo, in un abile contrappunto tra normativa e raffinati problemi che sfiorano la teoria generale e attingono quelle alte sfere dove il *Ius* può e deve confondersi con la morale. In questo ribollente *pastiche* il suo esercizio, rivolto a doppiare il dato letterale, segue un filo per dipanare il gomitolo della legislazione in un sottile progetto ermeneutico, audace nei criteri e nelle regole, e consapevole delle precedenti elaborazioni dottrinali, anche del mondo greco.

Nessuno si permetta di torturare l'uomo libero! D'accordo. Però il divieto è rivolto ai terzi. Questo il limite del precetto. La libertà individuale per definizione è assoluta e comprende la facoltà, di chi lo vuole, di essere torturato. Inoltre (Capo 4, § 4): «*Omniū beneficiorum ista natura est, ut non sit necessitas, sed potestas; quicquid in honorem alicuius inventum est, desinet privilegium vocare posse, si cogas*», «l'essenza di ogni concessione è tale da non configurarsi come necessità, ma come potestà; tutto ciò che è stato concepito a favore di una persona non puoi più chiamarlo privilegio se glielo imponi». Finezza giuridica, precorritrice, l'opposizione “*necessitas-potestas*”, di estrema eleganza e proprietà tanto da far seguire con *nonchalance* un campioncino di diritto comparato (Capo 4, § 5): «*Cuncta, si videtur, iura percurrere: nusquam adeo pro nobis sollicita lex est, ut, quod praestat, extorqueat*»; «scorrete tutti gli ordinamenti; in nessun caso la legge è con noi così premurosa da costringerci a fare ciò che ci ha solo garantito.» Altrimenti (Capo 4, § 7): «*Genus servitutis est coacta libertas, et eadem iniquitas, quicquid de invito homine facias*», «la libertà coatta è una specie di servitù, ed egualmente è iniquità ciò che si fa contro la volontà dell'uomo.» Attenzione giudici!

Lo so bene e vi condiziono. *Iniquitas* è l'esatto contrario di *aequitas*, che costituisce un pilastro del diritto romano.

Aequitas partecipa a diversi campi, dalla filosofia in senso ampio, all'etica, alla teologia, al diritto⁹.

Il significato di *ars boni et aequi*, nella giurisprudenza, attiene al rapporto fra il caso singolo e la decisione che deve essere ispirata ad una valutazione equitativa, soprattutto quando un "caso" particolare mal si adatti all'inserimento negli schemi legali.

L'*aequitas* è quindi lo strumento non codificato, con cui il giudice può tradurre l'astrattezza e generalità della regola di diritto in un'esigenza concreta di giustizia da tradursi in una decisione che con equilibrio attenui il rigore della norma.

Il Povero, che conosce Aristotele, per il quale l'equità (ἐπιείκεια) è appunto lo strumento di adattamento della legge al caso concreto, ricorre alle forme e ai modi dell'*aequitas*, in particolare quando lo richieda l'instabilità di alcune definizioni giuridiche, proponendola come analogia o gioco semantico, assumendola come metro per risolvere un conflitto di interessi o, *ultima ratio*, facendone un ponte tra la giustizia del caso singolo e quella più generale ed astratta, con l'iniziale maiuscola.

Da qui il passo è breve per un'interpretazione che superi la lettera del testo per arrivarne al senso in funzione della volontà del legislatore e della necessità di un adeguamento ai valori generali dell'ordinamento giuridico.

⁹ M. BREONE, *AEQUITAS – Prolegomeni per una tipologia*, in «Belfagor», 363, 31 maggio 2006. *Aequitas* esprimeva anche l'esigenza e quindi il concetto della giusta retribuzione per chi ha violato la legge. Nel *Simposio* di Giuliano Imperatore (331-363) il Sole si chiede se Aureliano avesse pagato il fio per le sue ingiuste uccisioni o fosse sfuggito al responso dato a Delfi secondo cui: «È equa giustizia che uno patisca il male fatto.» Cfr. V. G. IMPERATORE, *Simposio – I Cesari*, Edizione critica, con traduzione a fronte, a c. di R. SARDIELLO, Mario Congedo Editore, Galatina 2000, p. 23.

Ma *en face* sta l'*interpretatio iuris*. In età repubblicana c'era stata un'evoluzione nel riconoscere al *ius* un fondamento razionale piuttosto che precettivo, con qualche propensione sistematica. Però, specie nel *ius publicum*, l'interpretazione era rigida e vincolata al passato (Cic. *De Oratore*, 1, 202; *Brutus*, 73, 267). Nell'ultima Repubblica a volte le leggi venivano corredate da clausole interpretative. E così si accentuava la disparità tra l'interpretazione tradizionale formalistica, legata ai *verba*, e quella fondata sull'*aequitas*, di derivazione retorica, che voleva risalire alla volontà dell'autore. Si parlava di interpretazione tipica (cioè oggettiva) e di interpretazione individuale. Si ricordava l'antica controversia retorica, tra *Scripta* = interpretazione letterale e *Sententiae* = interpretazione equitativa. La giurisprudenza aveva derivato proprio dalla retorica gli strumenti per sistemare concettualmente i processi interpretativi e questa aveva fornito alla pratica forense argomenti anche di carattere generale e astratto per sostenere tesi contrapposte.

Se (Capo 4, § 7) «*coacta libertas est genus servitutis*» ed anche contraria all'*aequitas*, (Capo 4, § 3) «*Nemini, iudices, credo dubium legem, quae torqueri liberum hominem vetat, hoc prospexisse tantum, ne quis torqueretur invitus, et iura, quae nos a servilium corporum condicione secernunt, impatientiae tantum succurrisse nolentum*». Giostrando tra *aequitas* e *interpretatio*, il Povero conclude che la legge ha solo protetto l'uomo libero che non vuole essere sottoposto alla tortura, vietando agli altri di farlo, ma gli ha dato la facoltà di chiederla. In parole più semplici (Capo 4, § 8): «*Vis scire, quid lex ista prospexerit? non exigo, ut torquearis*». Un "ma" sottinteso lascia immaginare il risvolto della proposizione: «se lo gradisci, tuttavia, nella tua sfera individuale sei libero di scegliere la tortura». Ed insiste (Capo 4, § 14): «*Sufficit libertatis reverentiae quod torquetis inviti, quod contra me non alius invenit*», «Basta al rispetto della mia libertà il fatto che mi

torturate non per vostra iniziativa, e che a volerlo non sia stato un altro».

È suggestiva l'interpretazione (ed elegante la sintesi) ma il divieto è di ordine pubblico, cioè trascende l'interesse privato e perciò è inderogabile (specie in un ordinamento in cui le fattispecie sono cristallizzate nella loro tipicità).

In definitiva, il passaggio dal divieto di torturare l'uomo libero al suo opposto, non è sorretto da una coerenza logico-giuridica col sistema. L'esonazione non è un beneficio soggettivo; non è una facoltà. Rientra in quella categoria che oggi chiamiamo dei diritti indisponibili.

Tutti questi tentativi sono però importanti perché il declamante spazia in una visione generale e, pur tra sofismi e falsi sillogismi, imposta i problemi partendo dal concreto per poi risolverli nella pura astrazione dei concetti. Di talché spesso propone *in nuce* problematiche proprie dei tempi moderni, che contengono già l'idea di una teoria metagiuridica dell'*interpretatio legis*. Siamo in una prospettiva-funzione ontologico-linguistica (perché v'è l'esperimento anche sul linguaggio), in ipotesi collegabile all'ermeneutica di Friedrich Schleiermacher, che richiedeva uno sforzo specifico di comprensione inteso a ricostruire (o a forzare) la *mens auctoris*, alla "modalità" di conoscenza del testo propria della fenomenologia di Edmund Husserl (1859-1938) e dell'esistenzialismo di Martin Heidegger (1889-1976); o addirittura all'aspirazione bettiana¹⁰ ad un'ermeneutica non fine a se stessa, ma strumento di convivenza sociale adattabile ai mutamenti della vita di relazione. Insomma ad una forma di contestazione *ante litteram* di quelli che sarebbero stati i paletti posti dagli attuali ordinamenti all'interpretazione, per i quali «nell'applicare la legge non si può ad essa attribuire altro senso che quello fatto palese dal significato

¹⁰ E. BETTI (1890-1968), *Teoria generale dell'interpretazione*, Giuffrè, Milano 1955.

proprio delle parole secondo la connessione di esse, e dalla intenzione del legislatore», art 12 Disposizioni sulla legge in generale premesse al Codice Civile del 1942.

Nell'invocazione agli Dèi ne ritrovi il significato con l'invito ai giudici di un salto *ultra legem* per la configurazione di un diritto che, spogliato della contingenza, coincida il più possibile con l'idea della giustizia (Capo 4, § 9): «*Quam multa, dii deaeque, non minus sunt iusta quam lex!*» *Quam multa*, significa «quanti altri procedimenti, compresa l'escussione del teste sotto tortura», sono conformi a giustizia non meno che certe leggi.

Il fine della giustizia deve prevalere sulla legge quando questa lo impedisca. Tra osservanza della norma e obiettivo sostanziale l'opzione è ovvia. Nei casi eccezionali la prassi, le regole e il dato testuale devono essere superati perché si deve aprire la via alla verità sostanziale (Capo 4, § 10): «*Exigit quarundam invidia rerum, ut vinci se consuetudo patiatur, et quicquid accidissemireris, tantundem poscit in ultione novitas*», «l'odiosità di certi delitti richiede che si superi la prassi e di fronte ad eventuali accadimenti eccezionali pretende altrettanta eccezionalità nella punizione».

L'affermazione di principio scende nel concreto, esplicita la scontata conseguenza e si accresce con un'altra geniale intuizione (Capo 4, § 12): «*Ignoscant persuasiones, si facinus istud omnium inlicitarum rerum consumpsit invidia, et, unde tormentis salva iustitia est, plus est de quo quaeritur, quam quo modo quaerendum est*», «scusatemi comunque la pensiate, posto che questo delitto ha stracciato l'odiosità di quant'altri illeciti si possano immaginare e in questo caso si può ancora salvare la giustizia con i tormenti, bisogna privilegiare ciò che si ricerca piuttosto che il modo con cui lo si debba ricercare».

Il discorso utilitaristico è denso di risvolti teorici (nella teoria generale) e teoretici in senso filosofico. È privilegiato l'oggetto dell'indagine (e quindi della conoscenza) rispetto alla procedura. Il

fine della giustizia deve prevalere sulla legge se l'osservanza di questa lo impedisca. Il secolare formalismo garantista deve piegarsi ed adattare le regole ad una visione sostanziale per il raggiungimento della verità effettiva. Il rapporto soggetto-oggetto è invertito; sono rovesciati i termini della rivoluzione copernicana. Il secondo determina le modalità del primo. Con una sorta di empirismo fenomenologico si deve prima far apparire l'oggetto della ricerca, poi trovare il modo per arrivare al risultato (Capo 4, § 13): «*Nullum debet iniquem videri genus probationis esse, quod solum est, et quicquid potuit prodesse veritati, numquam nocuit exemplo*», «nessun genere di prova deve sembrare contrario alla legge solo perché unico, e tutto ciò che può giovare alla verità, non inficia la giurisprudenza precedente». Siamo già nella moderna interpretazione evolutiva e creativa che, tra l'altro, ammette qualsivoglia mezzo di prova, anche derogando all'ordinamento, purché rivolto al conseguimento della verità sostanziale.

Il Povero, poco meno di venti secoli fa, tra artifici logici e linguistici e contraddizioni esistenziali, ha assorbito da Protagora e trasferito alla modernità l'agnosticismo del “così è se vi pare” e ha dato un suo originale contributo all'interrogativo sull'essenza e i limiti della norma positiva, attualizzando l'aspirazione degli antichi Greci alla Giustizia, propria della natura umana.

PETRARCHISMO E ARTI FIGURATIVE. SU ALCUNI STUDI RECENTI

Veronica Pesce

Il rapporto tra poesia e arte figurativa è stato oggetto in anni recenti di approfondite analisi e fondamentali interventi teorici. In particolare si è consolidata l'idea, dalla portata storico-critica di assoluta rilevanza, che la letteratura abbia spesso veicolato attraverso il discorso rivolto all'arte figurativa, sia esso teorico o descrittivo (ecfrastico), una profonda meditazione su se medesima; con le parole di Michelangelo Picone: «Sulla scia di Dante, sia Petrarca nel Canzoniere, sia Boccaccio nel *Decameron* misurano la perfezione raggiunta nei rispettivi generi di applicazione (la lirica e la narrativa breve) col metro delle arti figurative. È anzi questo uno dei campi in cui si riscontra una capillare intertestualità fra i tre autori [...]. Quando Dante Petrarca e Boccaccio parlano di pittura o scultura, vogliono in realtà parlare di letteratura e poesia, svolgono cioè una riflessione metatestuale sulla propria arte¹». Analogamente Édouard Pommier attribuisce alla letteratura, modernamente intesa, una parte di primo piano nell'«invenzione dell'arte nell'Italia del

¹ M. PICONE, *Dante nel girone dei superbi (Purg X-XII)*, in «L'Alighieri», a. XLVI, n. 26, luglio-dicembre 2005, p. 97.

Rinascimento²», come recita il titolo di uno dei maggiori studi su questo tema che ha visto la luce negli ultimi anni. Un autore particolarmente significativo in questo senso è naturalmente Michelangelo Buonarroti, fautore di una sintesi altissima della teoria dell'arte sia in campo figurativo sia nella letteratura, e sarà qui preso in esame proprio in questa chiave; ma procediamo con ordine.

Gli studiosi concordano unanimemente sul ruolo basilare e fondativo ricoperto da Francesco Petrarca che, con i due celebri sonetti (*Rvf* 77-78) per Simone Martini e il suo (perduto) ritratto di Laura, si colloca alle origini di una vera e propria moderna teoria del ritratto³: «Per mirar Policleto a prova fiso / con gli altri ch'ebber fama di quell'arte / mill'anni, non vedrian la minor parte / de la beltà che m'ave il cor conquiso. // Ma certo il mio Simon fu in paradiso / onde questa gentil donna si parte: / ivi la vide, et la ritrasse in carte / per far fede qua giù del suo bel viso» (*Rvf* 77 vv. 1-8).

Il dittico raggiunge un esito altissimo e unico, perché prescinde da ogni considerazione di tipo morale, diversamente da quel che accade, come ben dimostra Maria Monica Donato⁴, nel *Secretum*: «Quid autem insanius quam, non contentum presenti illius vultus effigie, unde hec cuncta tibi provenerant, aliam fictam illustris

² É. POMMIER, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, [Gallimard, Paris 2006] Einaudi, Torino 2007.

³ Il riferimento bibliografico capitale è ancora POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, [Gallimard, Paris 1998] Einaudi, Torino 2003, pp. 25-29.

⁴ M. M. DONATO, «*Veteres*» e «*novi*», «*externi*» e «*nostri*». *Gli artisti di Petrarca: per una rilettura*, in *Il medioevo: immagini e racconto* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, 27-30 settembre 2000) Electa, Milano 2003, pp. 433-455.

artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum? Veritus ne fortassis arescerent, irritamenta earum omnia vigilantissime cogitasti, negligenter incuriosus in reliquis⁵».

La teoria del ritratto petrarchesco, tuttavia, è strettamente connessa alla fondante questione ad un tempo teologica, filosofica e poetica che trova la sua teorizzazione in *Rvf* 16, come spiegano molti studi recenti che si sono occupati attentamente del dittico per Simone e di questo testo⁶:

Movesi il vecchierel canuto et bianco
del dolce loco ov' à sua età fornita
et da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;
indi trahendo poi l'antiquo fianco
per l'extreme giornate di sua vita,
quanto più pò, col buon voler s'aita,
rotto dagli anni, et dal camino stanco;
et viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di Colui
ch' ancor lassù nel ciel vedere spera:
così, lasso, talor vo cerchand'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disiata vostra forma vera.
(*Rvf* 16)

⁵ F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, a cura di E. FENZI, Mursia, Milano 1992, p. 226.

⁶ M. CICCUTO, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Federico & Ardia, Napoli 1991; FENZI, *Note petrarchesche: Rvf 16, Movesi il vecchierel*, in *Saggi petrarcheschi*, Cadmo, Firenze 2003, pp. 15-40; M. C. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'eterno*, il Mulino, Bologna 2005; G. BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura. La questione del ritratto. Petrarca: Rvf XVI, LXXVII, LXXVII*, il melangolo, Genova 2008.

Qui il poeta, pellegrino al pari del vecchio romeo che alla fine della sua vita va a Roma per vedere nella Veronica «la sembianza» di Dio, cerca «in altrui / la disiata vostra forma vera», ossia l'«immagine ideale» o l'«idea» di Laura⁷, non una generica ricerca di somiglianza dunque ma, con le parole di Enrico Fenzi, la sua vera e propria «essenza platonica⁸». Oltre alla cronologia, cioè agli studi filologici che fanno datare il dittico per il ritratto di Laura e questo sonetto agli stessi anni, non c'è un legame diretto tra i testi dedicati a Simone e il poeta che come «il vecchierel» cerca in altre donne l'idea di Laura; quest'ultimo, tuttavia, può essere riconosciuto quale «preludio storico» nella problematica della nascita del ritratto moderno⁹. Tanto più, forse, se si considera pure *Rvf* 15¹⁰, sonetto di lontananza databile agli anni Trenta come il successivo, che «riprende, sì, il *topos* romanzo dell'anima o del cuore che si separano dall'amante per vivere presso l'amata, ma con una sostanziale modifica: lo "spirito" da cui le membra sono separate è qui Laura stessa¹¹». Santagata mette altresì in relazione l'ultima terzina «Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra / che questo è privilegio degli amanti, / sciolti da tutte qualitate humane?» con due passi delle *Familiares* dove l'autore lega esplicitamente il «privilegio degli amanti» alla questione dell'immagine assente: «Amantum quidem illud notum et insigne privilegium apud poetam est, quod absentem absens auditque videtque» (*Fam.* VII 12,5 testo γ) e «meque post Alpes ac maria

⁷ BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura...*, cit., p. 21.

⁸ FENZI, *Note petrarchesche...*, cit., p. 21.

⁹ BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura...*, cit., p. 39.

¹⁰ La lettura è suggerita da L. SURDICH, *Il ritratto e l'icona* [recensione a: BERTONE, *Il volto di Dio...*], in «L'indice dei libri del mese», n. 11, 2008, p. 11.

¹¹ PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Mondadori Milano 1996, p. 66.

plusquam linceis oculis, plusquam aprinis auribus insigni quodam et vulgato amantum privilegio absentem absens audisque videsque» (*Fam.* XII 4,8). L'espressione, che si registra peraltro anche nel *Secretum* («et, quod est amantum infame privilegium, illam absentem absens audies et videbis¹²»), riprende letteralmente Virgilio e la sua descrizione dello stato di tormento di Didone (*Aen* IV 83): «Illum absens absentem auditque videtque¹³», cui andrebbe aggiunto anche il verso immediatamente seguente legato ancora, e a doppia mandata, con la questione dell'immagine (*Aen* IV 84-85): «aut gremio Ascanium, genitoris imagine capta, detinet, infandum si fallere possit amorem¹⁴».

Con *Rvf* 16, tuttavia, l'autore si spinge oltre la mera questione dell'immagine (del volto) dell'amata, della sua identità e della sua rappresentabilità, per aprire a quella più ampia e complessa del rapporto tra figura umana e divina, dunque tra ritratto e icona. L'una (l'icona) è presupposto dell'altro (il ritratto moderno e laico): entrambi conducono a un'operazione intellettuale («intellettualizzazione della vista») che nel primo caso consente il

¹² Cfr. F. PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, maria pacini fazzi editore, Lucca 2005, p. 37.

¹³ Traduce letteralmente Rosa Calzecchi Onesti: «e l'ode e lo vede, assente l'assente» (VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di R. CALZECCHI ONESTI, Einaudi, Torino 1967). Meno letterale ma senza dubbio più chiara per la nostra interpretazione la traduzione di Cesare Vivaldi: «è lontana da lui, eppure negli occhi ne ha sempre l'immagine, la voce di lui lontano ha sempre nelle orecchie» (VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di C. VIVALDI, Guanda, Parma 1962).

¹⁴ Riporto anche in questo caso le traduzioni. «O in grembo Ascanio si tiene, immagine amata del padre, se pur potesse ingannare l'inconfessabile amore» (VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di R. CALZECCHI ONESTI, cit.); «Ed a volte, incantata dalla sua somiglianza col padre, tiene in grembo Ascanio e cerca di illudere l'indicibile amore» (VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di C. VIVALDI, cit.).

«contatto con il divino», nel secondo getta le basi della «soggettività moderna»; esperienza conoscitiva ed estetica ad un medesimo tempo¹⁵.

A partire da queste premesse, il petrarchismo del Cinquecento raccoglierà il testimone, codificandosi in un 'genere' (o 'sottogenere') autonomo. Lina Bolzoni ha esemplarmente riletto il petrarchismo proprio attraverso la specola dell'arte figurativa e, in particolare, del ritratto. Nel 2008 ha infatti visto la luce *Poesia e ritratto nel Rinascimento*¹⁶ che, corredato di un'ampia scelta antologica capillarmente commentata da Federica Pich, analizza sistematicamente l'evoluzione e l'imitazione di quel modello nelle sue diverse declinazioni, la forma del dittico, insieme con una serie di *topoi* quali la lode al pittore, l'appello diretto al ritratto, fino ai grandi nodi tematici come la questione cruciale del rapporto tra poesia e immagine, l'illusione che quest'ultima porta con sé («se risponder sapesse a' detti miei»), cui fa *pendant* l'evocazione, esplicita o implicita, del mito di Pigmalione. Il modello, estremamente prolifico, vive e perdura in molteplici variazioni. Accanto alle poesie dedicate al ritratto della donna, si trovano frequentemente testi redatti in lode di chi ha eseguito il ritratto del poeta, dove dunque l'effigie dell'autore-amante diviene dono fatto all'amata, con conseguente rovesciamento dei *topoi* consueti. Il poeta arriva ad offrire alla donna il suo cuore insieme con il ritratto, rischiando di perdere se stesso, mettendo a repentaglio la sua identità o creando un suo doppio di cui la sensibilità barocca di Marino sfrutterà ogni possibile esito «concettoso». Non saranno rare neppure le poesie dedicate al ritratto di esponenti del potere

¹⁵ BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura...*, cit., pp. 71-73.

¹⁶ L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Testi a cura di PICH, Laterza, Bari 2008. Il lavoro della studiosa è poi proseguito, con peculiare attenzione agli *Asolani*, ma non circoscritto all'opera di Bembo, con BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010.

politico, in cui l'omaggio all'artista si specchia e si amplifica in quello dell'uomo di stato¹⁷. Pur nella molteplicità delle sue declinazioni e variazioni, dunque, emerge un dato di capitale importanza: da Petrarca in avanti il ritratto costituisce uno dei punti nodali di confronto e talvolta serrata competizione tra letteratura e pittura: la trasparenza dell'effigie, ossia la sua capacità di rappresentare l'interiorità è esattamente speculare all'espressività poetica. Il dialogo e la sfida tra immagini e parole, si rivelano sempre portatori di profonde istanze culturali, prima fra tutte la celebrazione della poesia al vaglio delle sue potenzialità espressive.

Al fondamentale lavoro di Lina Bolzoni sono seguiti altri importanti studi che hanno aperto il dibattito su questioni teorico-critiche di assoluto rilievo. Federica Pich è arrivata ad individuare nel «ritratto», nel senso più ampio lo si possa intendere, niente meno che l'elemento fondante della scrittura lirica occidentale. La studiosa inizia la sua riflessione sul piano strettamente linguistico: se «immaginare», nell'italiano delle origini (si pensi alla Vergine «imaginata», insieme con altri esempi di umiltà, sullo zoccolo della prima cornice del *Purgatorio*) non indica solo l'attività della mente, ma anche la rappresentazione artistica vera e propria, ecco che l'immagine, reale o mentale, dell'amata, elemento costitutivo della poesia volgare fin dalle sue origini, altro non sarà che un ritratto,

¹⁷ È il caso di Aretino che celebra i ritratti di Tiziano dedicati a Francesco Maria Della Rovere e a Eleonora Gonzaga: «Se 'l chiaro Apelle con la man de l'arte / rassemplò d'Alessandro il volto e 'l petto, / non finse già di pellegrin subietto / l'alto vigor che l'anima comparte. // Ma Tizian, che dal cielo ha maggior parte, fuor mostra ogni invisibile concetto; però 'l gran Duca nel dipinto aspetto / scopre le palme entro al suo cuore sparte». Cfr. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., pp. 46-47. Su Aretino e alcuni sonetti ispirati ai ritratti eseguiti da Tiziano, cfr. R. ARQUES, *I sonetti dell'arte. Aretino tra Apelle e Pigmalione*, in «Letteratura & Arte», a. 2003, n. 1, pp. 203-212.

anche se mero simulacro della mente, da riconoscersi dunque quale tratto fondativo della nostra tradizione lirica: «le metafore pittoriche e plastiche tengono insieme il sistema di doppi illusori nei quali la figura amata si frammenta e riappare, nel cuore e nelle parole del poeta. È una sovrapposizione cruciale e feconda, perché nascita dell'amore, della poesia e della "figura del cuore" tendono a coincidere, all'alba della lirica occidentale e all'origine della forma canzoniere [...]. Il riconoscimento del simulacro interiore accompagna il sorgere della poesia come lamento d'amore e ne ritma l'incessante tentativo di lodare e ritrarre¹⁸». L'assunto andrà esteso alla teoria estetica neoplatonica *tout court*, in un bilancio complessivo del confronto tra arte e letteratura in un momento storico che vede attive grandissime personalità artistiche. Resta, in ogni modo, una trattazione minuta e capillare, capace di rinnovare il tradizionale punto di vista del raffronto tra pittura e poesia. Ciò che rende davvero prezioso questo studio è, infatti, l'analisi serrata alla ricerca di tutte le mutue iterazioni tra due codici linguistici differenti ma anche reciprocamente condizionati: quello verbale e quello visivo, colti sulla linea di confine, ossia la lirica dedicata al ritratto, che si costituisce in vero e proprio «sottogenere» dotato a sua volta di un codice espressivo ben definito e spesso derivato, nella scelta lessicale e nell'elaborazione retorica, dalla cultura figurativa. Pich propone programmaticamente un'analisi che vuole uscire dall'«equivoco» dell'*ekphrasis* (la *descriptio* è effettivamente rara o del tutto assente), per guardare alla genesi di un «canone» della poesia che paradossalmente elude la descrizione mimetica, per riscrivere il 'visibile' *iuxta propria principia*. L'effetto è quasi l'obliterazione del dato visivo, 'sostituito' da aspetti differenti ed estranei alla pittura, per esempio la voce, l'interiorità, in una competizione continua giocata sui limiti dell'espressione verbale e figurativa. La poesia «davanti al

¹⁸ PICH, *I poeti davanti al ritratto...*, cit., p. 53.

ritratto», al di là dell'inevitabile deriva encomiastica, direttamente proporzionale alla sua fortuna, diviene pertanto luogo tipico dell'espressione di ciò che non si può vedere, appropriandosi dei codici espressivi dell'arte e allo stesso tempo tessendo un discorso autoreferenziale e quasi metapoetico sulle capacità rappresentative della letteratura.

Questa chiave interpretativa varca davvero una soglia poco frequentata nell'analisi letteraria che si annuncia foriera di molteplici sviluppi. Tanto più se il campo di indagine si allarga¹⁹ oltre il 'sottogenere' della poesia direttamente legata al ritratto (o «davanti al ritratto» come recita il titolo del volume ora preso in esame). Andando oltre la lode al pittore e alla sua opera, che è parte integrante della prassi sociale e molto spesso diventa 'maniera' o 'encomio', potranno essere ugualmente esaminati anche quei luoghi dove si avanzano importanti teorie estetiche, siano esse direttamente riguardanti il ritratto, la sua rappresentabilità o il rapporto tra arte e letteratura complessivamente inteso.

Michelangelo è in questo senso figura emblematica: il volume Bolzoni-Pich antologizza un solo sonetto michelangiolesco, dettato dall'occasione (la morte di Faustina Mancini) e volto all'elogio della defunta, pur rimarcandone la natura occasionale e «la distanza da altri esiti, altissimi, del tema dell'immagine nelle rime michelangiolesche, dove il *concetto* nella mente dell'artista (ad esempio 151, 236, 237) e il simulacro interiore dell'essere amato (ad esempio 42, 49, 264) costituiscono nuclei poetici diversamente decisivi²⁰».

¹⁹ Come suggerito già da BERTONE, *Sotto l'involto di seta* [recensione a BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*], in «L'indice dei libri del mese», n. 9, 2008, p. 26.

²⁰ BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., p. 197 (la numerazione è riferita alla sistemazione testuale dell'edizione critica, vedi nota successiva). Federica Pich precisa in seguito nel suo libro che la scrittura di un «artista-poeta» come Michelangelo «non si rispecchia nella

Ora la questione del ritratto e dell'immagine dell'amata è assolutamente centrale in Michelangelo, ma è (almeno apparentemente) svincolata dalla trattazione esplicita del tema, dall'occorrenza del termine e, va da sé, dall'occasione. La questione dell'immagine entra nella poesia michelangiolesca al livello più alto perché in essa converge il nodo concettuale neoplatonico che riguarda ugualmente parola e immagine. Lo metteva in rilievo già alcuni anni fa Roberto Fedi, individuando nel madrigale che apre il *Canzoniere* michelangiolesco (1546²¹) un calco puntuale della parte finale di *Rvf* 16 ed eleggendo subito a fulcro tematico della silloge la questione dell'«immagine vera»:

Il mio refugio e 'l mio ultimo scampo
qual più sicuro è, che non sia men forte
che 'l pianger e 'l pregar? e non m'aita.
Amore e crudeltà m'han posto il campo:
l'un s'arma di pietà, l'altro di morte;
questa n'ancide, e l'altra tien in vita.
Così l'alma impedita

scultura per parlare dell'arte e della poesia, ma per dar corpo a desideri amorosi e ansie spirituali» (PICH, *I poeti davanti al ritratto...*, cit., p. 245).

²¹ La situazione editoriale delle *Rime* michelangiolesche è piuttosto complessa. Oltre all'edizione storica del Frey (1897), segnaliamo l'edizione critica M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di E. N. GIRARDI, Laterza, Bari 1960 che è sostanzialmente ripresa in tutte le più recenti edizioni tascabili, fra le quali la più diffusa BUONARROTI, *Rime*, a cura di M. RESIDORI, Mondadori, Milano 1998, con la sola eccezione della più recente BUONARROTI, *Rime*, Introduzione, note e commento di S. FANELLI. Prefazione di C. MONTAGNANI, Garzanti, Milano 2006 «che non propone novità sostanziali dal punto di vista esegetico, ma per l'appunto nell'ordinamento dei testi» perché fa precedere il *Canzoniere* (1546) e fa seguire tutti gli altri testi ordinati per forma metrica. Cfr. O. SCHIAVONE, «Non è forza d'arte» *Rassegna di studi michelangioleschi (2000-2006)*, in «Humanistica», a. II, n. 1-2, 2007, p. 195.

del mio morir, che sol poria giovarne,
più volte per andarne
s'è mossa là dov'esser sempre spera,
dov'è beltà sol fuor di donna altiera;
ma l'immagine vera,
della qual vivo, allor risorge al core,
perché da morte non sia vinto amore²².

Oltre alle coincidenze sul piano intertestuale (la più rilevante: *spera:vera*²³), Fedi sottolinea che «si stabilisce così subito una duplicità, oltre alle tante di cui è pieno questo canzoniere drammaticamente concepito, fra le complementari entità di una 'bellezza crudele' e 'altiera', e l'“immagine vera” della donna, profondamente immersa nella memoria poetica e sempre pronta a risorgere: 'vera immagine', 'vera icona', quindi Veronica evangelica e cristiana a cui si indirizza il percorso ideale pur sempre travagliato dalla colluttazione di pietà e dolore, di bellezza e morte: come nel petrarchesco *Movesi il vecchierel* (*Rvf* 16), sulla cui parte finale il testo michelangiolesco è chiaramente modellato²⁴». Naturalmente la lirica michelangiolesca è permeata di riflessioni sull'arte, prima fra tutte la consacrazione della sua funzione eternatrice che si oppone all'inesorabilità del tempo e alla caducità della vita dell'uomo:

Sol d'una pietra viva
l'arte vuol che qui viva
al par degli anni il volto di costei.
Che dovria il ciel di lei,

²² BUONARROTI, *Rime*, a cura di FANELLI, cit., p. 5.

²³ Per tutti gli altri rilievi formali e stilistici si veda R. FEDI, «*L'immagine vera*»: Vittoria Colonna, Michelangelo, e un'idea di canzoniere, in «Modern Language Notes», vol. 107, n. 1, gennaio 1992, pp. 52-53 (e relative note).

²⁴ Ivi, p. 52.

sendo mie questa, e quella suo fattura,
 non già mortal, ma diva,
 non solo agli occhi mei?
 E pur si parte e picciol tempo dura.
 Dal lato destro è zoppa suo ventura,
 s'un sasso resta e pur lei morte affretta.
 chi ne farà vendetta?
 Natura sol, se de' suo nati sola
 l'opra qui dura, e la suo 'l tempo invola²⁵.

La pietra è addirittura «viva», proprio perché su di essa agisce l'artista che farà vivere per sempre in essa il volto (cioè l'immagine) dell'amata. Tale concetto di immagine, con una serie di varianti lessicali, «immagine vera», «immagine viva» etc., ricorre con insistenza nell'intero canzoniere. Ora è «buon concetto» cui l'artista arriva per prove ed errori solo in tarda età:

Negli anni molti e nelle molte pruove,
 cercando, il saggio al buon concetto arriva
 d'un'immagine viva,
 vicino a morte, in pietra alpestra e dura;
 c'all'alte cose nuove
 tardi si viene, e poco poi si dura.
 Similmente natura,
 di tempo in tempo, d'uno in altro volto,
 s'al sommo, errando, di bellezza è giunta
 nel tuo divino, è vecchia, e de' perire:
 onde la tema, molto
 con la beltà congiunta,
 di stranio cibo pasce il gran desire;
 né so pensar né dire
 qual nuoca o giovi più, visto 'l tuo 'spetto,
 o 'l fin dell'universo o 'l gran diletto²⁶.

²⁵ BUONARROTI, *Rime*, a cura di FANELLI, cit., pp. 47-48.

²⁶ Ivi, pp. 51-52.

Ora la poesia è occasione per il gioco di riflessi e rispecchiamenti (altro *topos* lirico che adombra la questione del ritratto e della rappresentabilità) tra amata e amante, «durezza» della pietra e crudeltà della donna che, va da sé, guarda alle «petrose» di Dante, anche per lo stile e la scelta fonica:

S'egli è che 'n dura pietra alcun somigli
talor l'immagin d'ogni altri a se stesso,
squalido e smorto spesso
il fo, com'i' son fatto da costei;
e par ch'esempio pigli
ognor da me, ch'i' penso di far lei.
Ben la pietra potrei,
per l'aspra suo durezza,
in ch'io l'esempio, dir c'a lei s'assembra;
del resto non saprei,
mentre mi strugge e sprezza,
altro sculpir che le mie afflitte membra.
Ma se l'arte rimembra
agli anni la beltà per durare ella,
farà me lieto, ond'io le' farò bella²⁷.

A questo si aggiunga, come ben mette in luce Grazia Dolores Folliero-Metz, che il punto di vista di Michelangelo è quello dell'artista in senso ampio, dell'uomo colto che sa assorbire a tutti i livelli il neoplatonismo e il ficinismo, perfettamente cosciente della teoria dell'arte: «l'Arte non è un mero tema statico delle *Rime*, bensì il loro punto di partenza e di arrivo, è centro sì, ma anche raggio che attraversa tutte le singole sezioni. Michelangelo

²⁷ Ivi, pp. 54-55; in strettissimo legame con il madrigale che chiude il canzoniere (pp. 87-88) dove il gioco di rispecchiamento si complica ulteriormente, rendendo la donna responsabile di far eseguire all'artista un brutto ritratto di se stessa, poiché lo tormenta con la sua crudeltà.

contempla infatti il mondo e le cose non da filosofo, né da umanista, bensì da artista: vede la condizione umana con occhi da artista, vede sé stesso e gli altri come potenziale materiale artistico, percepisce la bellezza da artista, risolve l'interrogativo tragico sul valore della propria esistenza in quanto l'arte, non la fede lo redime. La sezione delle Rime dedicate ad una trattazione specifica di ciò che è arte e di ciò che essa implica, offre un nucleo chiuso di incredibile valore di meditazioni michelangiottesche sull'essenza dell'arte²⁸».

Il rapporto arte-letteratura si presenta dunque estremamente complesso e ricco di implicazioni. Ne danno ampia dimostrazione i differenti approcci interpretativi, ora più ravvicinati al testo ora di carattere esegetico e onnicomprensivo. Oscar Schiavone, per esempio, in una rassegna sui più recenti studi michelangiotteschi suggerisce, fra i molteplici orientamenti critici possibili, che «il raffronto più corretto che si può fare è tra la pratica letteraria e il mestiere artistico michelangiotteschi, e non quello tra opere che afferiscono a codici espressivi diversi», intendendo cioè legittimare un raffronto di tipo strutturale che esamini il «metodo da lui seguito nella costruzione a palinsesto di una sua lirica, sapendo che egli spesso prende lacerti di una poesia per comporne un'altra o ne emancipa singoli frammenti rendendoli autonomi, esattamente come fa per l'elaborazione dei disegni più complessi²⁹».

²⁸ G. D. FOLLIERO-METZ, *Michelangelo tra arte figurativa e «Rime» e l'estetica della bellezza nel Rinascimento italiano*, in «Testo», a. XXVI, n. 49, gennaio-giugno 2005, pp. 21-22. Cfr. inoltre FOLLIERO-METZ, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti nel loro contesto*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, 2004.

²⁹ SCHIAVONE, «Non è forza d'arte»..., cit., p. 191. Per un'analisi di alcune somiglianze strutturali nell'opera lirica e artistica di Michelangelo si veda ancora il precedente SCHIAVONE, *Per un immaginario comune tra letteratura e arte*, in «Letteratura & Arte», a. VII, 2009, pp. 43-77.

Su altro fronte, più e meno recenti analisi linguistiche, come quella di Isabel Violante³⁰ o di Carla Rossi³¹, rilevano come sia il processo plastico-scoltoreo ad entrare in gioco nella produzione poetica michelangiolesca creando un'equivalenza tra immagine rappresentata (scolpita) e parola sia nell'invenzione retorica e figurale (nella similitudine soprattutto) sia nei temi veri e propri e nella posizione dell'io poetante. Insomma arte e letteratura in Michelangelo trovano un punto di contatto e di sintesi altissimo che permette talvolta di leggere quella (l'arte figurativa) attraverso questa (la poesia) e viceversa. Fa notare Susanna Barsella che è data «in materia d'amore [...] l'applicazione più originale nell'idea dell'arte in Michelangelo». Infatti l'idea di amore ficiniana è presente soprattutto come «soggettiva capacità di trasformare ed essere trasformati», attuazione «del morire per rinascere nell'altro attraverso quel 'levare' che permette all'amante di raggiungere nell'altro la perfezione che cerca per se stesso» al pari dell'arte della scultura che agisce sulla materia e che «parallela all'azione dell'amore, diviene nelle Rime macrometфора dell'operare umano verso la perfezione³²».

L'analisi, ovviamente, non va circoscritta al canzoniere, fuori del quale si riconoscono alcune pietre miliari del neoplatonismo al confine tra testo e immagine, tra attività poetica e artistica *stricto sensu*. Ha sollevato non poche ipotesi interpretative che hanno chiamato in causa i poli opposti dell'aristotelismo e del platonismo il sonetto *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*, i cui celebri versi

³⁰ I. VIOLANTE, *Le contraddizioni dell'«io» nelle Rime di Michelangelo*, in «Letteratura & Arte», a. III, 2005, pp. 35-42.

³¹ C. ROSSI, *Similitudini nelle Rime di Michelangelo*, in «La parola del testo», a. II, 1998, pp. 293-308.

³² S. BARSELLA, *Michelangelo. Le rime dell'arte*, in «Letteratura & Arte», a. I, 2003, p. 215.

hanno viaggiato attraverso i secoli e la storia fino all'arte concettuale e oltre³³.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circonscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.
Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,
in te, donna leggiadra, altera e diva,
tal si nasconde; e perch'io più non viva,
contraria ho l'arte al disiato effetto.
Amor dunque non ha, né tua beltate
o durezza o fortuna o gran disdegno,
del mio mal colpa, o mio destino o sorte;
se dentro del tuo cor morte e pietate
porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno
non sappia, ardendo, trarne altro che morte³⁴.

L'intelletto, dunque, guida l'artista verso un'«idea» che è racchiusa nella materia e necessita di essere liberata. Non meno significativo il sonetto *Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi miei* «dove propriamente di ritratto non si parla, [ma dove] le questioni psicologiche su basi neoplatoniche poste da Petrarca vengono rilanciate in maniera formidabile³⁵».

Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei
veggono 'l ver della beltà c'aspiro,
o s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro,
veggo scolpito el viso di costei.

³³ Il riferimento primario è ovviamente alla nota tela di Carlo Maria Mariani, *La mano ubbidisce all'intelletto* (olio su tela, Usa, Collezione privata, 1983).

³⁴ BUONARROTI, *Rime*, a cura di FANELLI, cit., p. 154.

³⁵ BERTONE, *Sotto l'involto di seta*, cit., p. 26.

Tu 'l de' saper, po' che tu vien con lei
a torm'ogni mie pace, ond'io m'adiro;
né vorre' manco un minimo sospiro,
né men ardente foco chiederei.
– La beltà che tu vedi è ben da quella,
ma cresce poi c'a miglior loco sale,
se per gli occhi mortali all'alma corre.
Quivi si fa divina, onesta e bella,
com'a sé simil vuol cosa immortale:
questa e non quella agli occhi tuo precorre. —³⁶

Il sonetto è sigillato («precorre») all'insegna di una competizione tra i due tipi di bellezza, quella terrena (caduca) e quella spirituale (immortale). E proprio qui sta il punto nodale. Il poeta dialoga con Amore, con perfetta simmetria domanda e risposta sono ripartite esattamente tra fronte e sirma, e chiede quale sia la vera Bellezza («'l ver della beltà»): quella della donna, ossia la bellezza che oggettivamente le appartiene, o quell'idea di bellezza che il poeta (l'artista) possiede dentro di sé e che proietta dovunque rivolga il suo sguardo («dov'io miro»)? Il motivo dell'immagine femminile proiettata ovunque nella realtà esterna è già petrarchesco e rivive qui in una ripresa sintagmatica (*Rvf* 96: «Ma 'l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto, et veggio ove ch'io miri»), ma viene rivisitato attraverso la concezione neoplatonica puntualmente spiegata da Amore nelle terzine: la bellezza è, sì, nell'oggetto (la donna) ma questa idea di bellezza cresce quando passa attraverso l'anima che essendo immortale e pura, rende immortale e pura e divina la bellezza medesima (che proviene dalla donna). Sebbene le due bellezze siano strettamente correlate, la superiorità dell'Idea di bellezza su quella materiale propria della donna è sancita con forza. Il modello petrarchesco non è quindi riutilizzato con esito di 'maniera', di tipo psicologico,

³⁶ BUONARROTI, *Rime*, a cura di FANELLI, cit., pp. 115-116.

magari svuotato e ridotto alla prassi o all'encomio, ma rivitalizzato dalla libertà con cui Michelangelo si avvicina al modello per condurre un serrato ragionamento filosofico che coinvolge il suo essere artista e poeta.

L'ampia rosa di studi presa in esame rivela dunque un rinnovato interesse che si sostanzia di solide riflessioni critiche volte a ricollocare al centro della storia del genere lirico nel Rinascimento, con Petrarca quale riferimento primario ed essenziale, il profondo legame tra poesia e arte figurativa. Al di là delle prevedibili e frequenti derive encomiastiche, la lirica che parla di ritratto o comunque di arte figurativa offre importanti riflessioni metaletterarie e discute in profondità le teorie dell'arte, spesso in una sfida serrata tra immagine e parola, come se nel parlare di qualcosa che non le appartiene, la poesia volesse dimostrare la sua supremazia, forzando i propri limiti espressivi fino a competere con forme e colori attraverso il linguaggio verbale. Si tratta senza dubbio di un campo d'indagine che necessita di ulteriori approfondimenti, ma che già consente di intravedere una vera e propria svolta nella lirica e nella letteratura; una svolta foriera di nuove chiavi interpretative per il petrarchismo dell'epoca rinascimentale e che annuncia parimenti un rinnovamento del dibattito critico e culturale contemporaneo.

FUTURISMO E TECNOLOGIA: VERSO UNA NUOVA SENSIBILITÀ

Antonio Saccoccio

Sui rapporti tra Futurismo e tecnologia si è detto molto, ma non sempre troppo chiaramente.

Le posizioni futuriste nei confronti della tecnologia – almeno stando ad un'analisi sommaria – sembrano chiare: il Futurismo esalta la tecnologia in ogni sua forma. In queste pagine proverò a chiarire che una lettura attenta dei testi futuristi mostra una realtà molto più complessa e articolata. Le interpretazioni dei rapporti tra Futurismo e tecnologia risentono infatti della superficialità con cui spesso si è tentato di spiegare un movimento d'avanguardia di grande complessità banalizzandone le provocazioni e semplificandone le contraddizioni. Il rapporto tra Futurismo e tecnologia ha così seguito la stessa sorte che è toccata alle posizioni futuriste sulla guerra, ai rapporti con il mondo delle donne, al nazionalismo, ai rapporti con il fascismo. Due sono i motivi che hanno portato ad interpretazioni tanto semplicistiche del Futurismo. Il primo risiede nella stessa strategia comunicativa del movimento, che impiegò sin dall'inizio agili slogan e vibranti provocazioni per imporsi all'attenzione del pubblico. Il secondo è da rintracciarsi nella pigrizia dei critici, che – spesso anche per motivi ideologici – hanno preferito adagiarsi sulla superficie mostrata da quegli slogan, invece di andare a fondo nella comprensione dell'ideologia futurista. Bisogna tener presente che il compito dello slogan futurista era quello di suscitare interesse e clamore immediato, di provocare il pubblico, non certo quello di spiegare con precisione un pensiero o un'idea. Se dal punto di vista militante e pubblicitario

lo slogan raggiunse quasi sempre i suoi obiettivi, dal lato critico il Futurismo finì spesso vittima delle sue stesse provocazioni verbali.

Per quanto riguarda i rapporti tra Futurismo e tecnologia, la boccioniana “modernolatria”,¹ ad esempio, è parola talmente efficace e suggestiva (anche dal punto di vista fonico) che per un critico è più semplice citarla e lasciarla così com’è, in tutta la sua forza espressiva, che cercare di analizzarla e spiegarla attentamente. Riesaminando alcune pagine fondamentali dei testi futuristi, apparirà chiaro che il primo movimento europeo d’avanguardia non fu affatto, come qualcuno ancora oggi crede e vuol far credere, un’entusiastica, ingenua, acritica (e magari anche distruttiva) esaltazione della tecnologia, in tutte le sue forme.

La sensibilità futurista

La tecnologia e la modernità sono citate ed esaltate sin dal primo manifesto futurista. Tuttavia questi temi appaiono soltanto al quarto e all’undicesimo (e ultimo) punto del celebre testo di Marinetti.

4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall’alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.

11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli

¹ Il termine “modernolatria” fu coniato da Boccioni in *Pittura scultura futuriste* (1914).

arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.²

Osserviamo, per ora, che Marinetti non apre il manifesto con visioni di modernità. L'amore del pericolo, l'energia, la temerità, il coraggio, l'audacia, la ribellione, il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile etc.: sono queste qualità umane le vere priorità, non l'esaltazione della vita moderna, della scienza, della tecnologia.

Ma ben più importante è sottolineare come questa visione della modernità proposta dal primo manifesto sia assolutamente poetica, e nulla spieghi dell'ideologia futurista.

Per poter comprendere i rapporti tra Futurismo e nuove tecnologie è necessario partire da un altro testo, molto meno poetico e assai più teorico: è il brano di Marinetti intitolato *La sensibilità futurista*, inserito nel manifesto *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili. Parole in libertà* dell'11 maggio del 1913.

Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofo, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi

² F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, 20 febbraio 1909, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a c. di L. DE MARIA, Mondadori, Milano 1983, pp. 10-11.

di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.³

Questo passo è talmente chiaro che dovrebbe essere citato prima di qualsiasi discorso sul Futurismo, per evitare sciocchi fraintendimenti e letture semplicistiche. Marinetti è categorico: alla base di tutto il suo movimento⁴ c'è il «completo rinnovamento della sensibilità umana»,⁵ e questo rinnovamento è «avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche». Il discorso è chiarito nelle battute successive: telegrafo, telefono, grammofono, treno, automobile, aeroplano, cinematografo e altre forme di comunicazione hanno sulla psiche degli uomini un'enorme influenza. Il mondo è trasformato. Gli «spiriti superficiali» restano insensibili a questi cambiamenti, che invece sono «per l'osservatore acuto altrettanti modificatori della nostra sensibilità».⁶ È evidente che Marinetti ritiene che i futuristi siano gli osservatori acuti, e i passatisti coloro che restano insensibili alle trasformazioni provocate dalle nuove tecnologie.

³ MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 65-66.

⁴ Bisognerebbe prestare molta attenzione anche ai termini precisi impiegati da Marinetti, il quale non a caso usa la forte espressione “si fonda”: essendo il fondatore del movimento era forse l'unico ad avere i titoli per usare questi termini.

⁵ È utile annotare i termini assoluti impiegati dai futuristi per descrivere questa concezione. Per Marinetti non c'è un semplice rinnovamento della sensibilità, ma un “completo” rinnovamento. Vedremo in seguito un impiego di termini simili anche in altri artisti futuristi.

⁶ MARINETTI, *Distruzione della sintassi...*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 66.

Marinetti, in questo manifesto tecnico, ha sentito la necessità di parlare senza lasciar spazio ad ambiguità e fraintendimenti. Ha sentito l'esigenza di fare chiarezza su alcuni punti del Futurismo che evidentemente non sono stati ancora ben compresi. E che voglia parlare chiaro ce lo dice lui stesso proprio nelle prime battute del manifesto:

La filosofia, le scienze esatte, la politica, il giornalismo, l'insegnamento, gli affari, pur ricercando forme sintetiche di espressione, dovranno ancora valersi della sintassi e della punteggiatura. Sono costretto infatti, a servirmi di tutto ciò per potervi esporre la mia concezione.⁷

Per una volta niente parole in libertà, niente analogie, niente metafore, niente cedimenti visionari. La "concezione" futurista deve essere esposta con grande precisione e lucidità.

Più avanti, sempre nello stesso passo, Marinetti mostra davvero di possedere una sensibilità "futurista", e ci lascia alcune delle sue osservazioni più acute e – oggi possiamo dirlo – profetiche.

La terra rimpicciolita dalla velocità. Nuovo senso del mondo. Mi spiego: gli uomini conquistarono successivamente il senso della casa, il senso del quartiere in cui abitavano, il senso della città, il senso della zona geografica, il senso del continente. Oggi posseggono il senso del mondo; hanno mediocrementemente bisogno di sapere ciò che facevano i loro avi, ma bisogno assiduo di sapere ciò che fanno i loro contemporanei di ogni parte del mondo. Conseguente necessità, per l'individuo, di comunicare con tutti i popoli della terra. Conseguente bisogno di sentirsi centro, giudice e motore dell'infinito esplorato e inesplorato. Ingigantimento del senso umano e urgente necessità di fissare ad ogni istante i nostri rapporti con tutta l'umanità.⁸

⁷ Ivi, p. 65.

⁸ Ivi, pp. 68-69.

È proprio questo il grande messaggio che l'avanguardia futurista sta lanciando negli anni Dieci del Novecento. L'uomo sta sviluppando una nuova sensibilità, un nuovo senso del mondo: il Futurismo ha il compito di diffondere questa novità con le proprie intuizioni e le proprie creazioni artistiche.

Il testo che abbiamo preso in esame è del 1913. Andiamo qualche anno indietro e scopriamo che già nel 1910 il termine (e la "concezione") è al centro dei manifesti futuristi.

Ecco tre brani emblematici del *Manifesto dei pittori futuristi*, dell'11 febbraio 1910:

Compagni! Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze ha determinato nell'umanità mutamenti tanto profondi, da scavare un abisso fra i docili schiavi del passato e noi liberi, noi sicuri della radiosa magnificenza del futuro. [...]

E possiamo noi rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi capitali, alla psicologia nuovissima del nottambulismo, alle figure febbrili del *viveur*, della *cocotte*, dell'*apache* e dell'alcolizzato? [...]

Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa.⁹

La critica ha incredibilmente sottovalutato la ricorrenza del termine "sensibilità" in tutti i principali manifesti e testi teorici futuristi. E al tempo stesso possiamo rintracciare tutta una serie di parole-chiave ricorrenti ogni qual volta si parla di questa nuova sensibilità. I termini, che abbiamo già incontrato in questi due testi, sono: "sensibilità", "rinnovamento", "trasformazione", "mutamento", "scienza", "comunicazione", "psiche", "psicologia".

⁹ U. BOCCIONI, C. CARRÀ, L. RUSSOLO, G. BALLA, G. SEVERINI, *Manifesto dei pittori futuristi*, in AA.VV., *Manifesti del Futurismo*, a c. di V. BIROLI, Abscondita, Milano 2008, p. 27-29.

Prendiamo il *Manifesto tecnico della pittura futurista*, di pochi mesi successivo. La prima parte del manifesto si conclude con queste parole decise e definitive: «Le idee che abbiamo esposte qui derivano unicamente dalla nostra sensibilità acuita».¹⁰ E poco dopo l'affermazione probabilmente più nota dell'intero manifesto: «Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata».¹¹ Occorre notare, oltre ai soliti termini ricorrenti, la perentorietà di queste affermazioni. E quindi osserviamo nuovamente la presenza di termini assoluti, in questo caso i due avverbi “unicamente” e “completamente”. Gli artisti futuristi non vogliono lasciare spazio a dubbi: il Futurismo deriva “unicamente” da una sensibilità “completamente” trasformata.

I manifesti e i testi teorici degli anni seguenti non cessano di insistere su questa idea fondante. Praticamente tutti i principali esponenti del Futurismo ribadiscono, seppur con accenti differenti, la stessa concezione: Russolo, Severini, Pratella, Carrà e soprattutto Boccioni e Marinetti.

Carlo Carrà nel suo *La pittura dei suoni, rumori e odori* (11 agosto 1913) fa derivare dalla stessa sensibilità rinnovata tutte le innovazioni artistiche portate avanti dal Futurismo:

L'immaginazione senza fili, le parole in libertà, l'uso sistematico delle onomatopee, la musica antigraziosa senza quadratura ritmica e l'arte dei rumori sono scaturiti dalla stessa sensibilità che ha generato la pittura dei suoni, dei rumori e degli odori.¹²

¹⁰ BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, BALLA, SEVERINI, *Manifesto tecnico della pittura futurista*, in AA.VV., *Manifesti del Futurismo*, cit., p. 32.

¹¹ Ivi, p. 33.

¹² CARRÀ, *La pittura dei suoni, rumori e odori*, in AA.VV., *Manifesti del Futurismo*, cit., p. 101.

Uno dei manifesti più indicativi per comprendere la nuova sensibilità futurista è indubbiamente *L'arte dei rumori* (11 marzo 1913) di Luigi Russolo. Russolo non era un musicista, era un pittore. Eppure la sua sensibilità rinnovata gli suggerì un'intuizione che era sfuggita persino a Pratella, il musicista di punta del Futurismo. La sensibilità uditiva dell'uomo agli inizi del XX secolo era indubbiamente influenzata dalla presenza sempre più continua di rumori nella realtà di tutti i giorni (specialmente in contesti urbani).

La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini.¹³

Quindi oggi c'è bisogno di inserire nelle composizioni musicali il rumore, per assecondare la nostra nuova sensibilità. Leggiamo alcune delle considerazioni finali del manifesto:

1. - I musicisti futuristi devono allargare ed arricchire sempre di più il campo dei suoni.

Ciò risponde a un bisogno della nostra sensibilità. Notiamo infatti nei compositori geniali d'oggi una tendenza verso le più complicate dissonanze. Essi, allontanandosi sempre più dal suono puro, giungono quasi al suono-rumore. Questo bisogno e questa tendenza non potranno essere soddisfatti che coll'aggiunta e la sostituzione dei rumori ai suoni. [...]

3. - Bisogna che la sensibilità del musicista, liberandosi dal ritmo facile e tradizionale, trovi nei rumori il modo di ampliarsi e rinnovarsi, dato che ogni rumore offre l'unione dei ritmi più diversi, oltre a quello predominante. [...]

¹³ RUSSOLO, *L'arte dei rumori*, in AA.VV., *Manifesti del Futurismo*, cit., p. 83.

8. - La nostra sensibilità moltiplicata, dopo essersi conquistati degli occhi futuristi avrà finalmente delle orecchie futuriste. Così i motori e le macchine delle nostre città industriali potranno un giorno essere sapientemente intonati, in modo da fare di ogni officina una inebbriante orchestra di rumori.¹⁴

L'insistenza sul termine "sensibilità" testimonia la grande lucidità con cui Russolo scrisse il suo manifesto. La sua "arte dei rumori" (concretizzatasi nella costruzione e nell'impiego degli intonarumori) fu certamente una delle intuizioni maggiori del Futurismo, forse paragonabile – per capacità di scardinare la tradizione – soltanto alle parole in libertà.

Nel testo del 1915 *La guerra elettrica (Visione-ipotesi futurista)*, scritto da Marinetti, troviamo già dal titolo un altro termine chiave per il nostro discorso: "elettricità". L'incipit del brano, letto dopo quasi un secolo, è ancora una volta profetico:

Oh! come invidio gli uomini che nasceranno fra un secolo nella mia bella penisola, interamente vivificata, scossa e imbrigliata dalle nuove forze elettriche!¹⁵

Marinetti con grande lucidità arriva ad individuare la matrice di quella trasformazione della sensibilità umana che aveva precedentemente messo alla base della rivoluzione futurista, e quella matrice è indubbiamente l'elettricità, che in breve tempo rinnoverà il mondo. Notiamo che il ruolo attribuito all'elettricità non è neutro, perché l'elettricità ha per i futuristi un ruolo positivo: l'elettricità renderà l'Italia "interamente vivificata". Afferma poi più in basso:

¹⁴ Ivi, pp. 88-89.

¹⁵ MARINETTI, *La guerra elettrica (Visione-ipotesi futurista)*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 319.

Ed è l'elettricità che ne cura precipitosamente il germogliare. Tutta l'elettricità atmosferica immanente sopra di noi, tutta l'incalcolabile elettricità tellurica sono finalmente utilizzate.¹⁶

L'insistenza sul termine è assai significativa e ancora una volta lascia spazio a pochi fraintendimenti.

Del 1916 è un altro testo-chiave di Marinetti: *La nuova religione-morale della velocità*. Il fondatore del Futurismo, riaffermando la bellezza della velocità celebrata già nel primo manifesto, afferma:

Una grande velocità d'automobile o d'aeroplano consente di abbracciare e di confrontare rapidamente diversi punti lontani della terra, cioè di fare meccanicamente il lavoro dell'analogia. Chi viaggia molto acquista meccanicamente dell'ingegno, avvicina le cose distanti guardandole sinteticamente e paragonandole l'una all'altra e ne scopre le simpatie profonde.¹⁷

I viaggi rapidi e continui in automobile o in aeroplano trasformano l'ingegno, producono un incremento di determinate facoltà: è la conferma che per Marinetti le scoperte scientifiche modificano profondamente la sensibilità umana.

Il Futurismo e la tecnologia: fotografia e cinema

Una volta messo al centro dell'immaginario futurista il rinnovamento della sensibilità, può essere più semplice chiarire

¹⁶ Ivi, p. 320.

¹⁷ MARINETTI, *La nuova religione-morale della velocità*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 134.

anche in che modo il movimento fondato da Marinetti si confrontò con le nuove tecnologie del tempo. Uno dei problemi critici più dibattuti, e in parte ancora irrisolti, riguarda la nota condanna espressa da Boccioni nei confronti delle sperimentazioni fotografiche di Bragaglia (il fotodinamismo). In un articolo comparso nel 1913 sulla rivista fiorentina «Lacerba» il pittore affermò con durezza: «Una benché lontana parentela con la fotografia l'abbiamo sempre respinta con disgusto e con disprezzo perché fuori dell'arte».¹⁸ Qualche mese dopo, sempre sulla rivista fiorentina, comparve un *Avviso* (firmato da Boccioni, Balla, Carrà, Severini, Russolo e Soffici) che non lasciò più spazio ad ambiguità:

Data l'ignoranza generale in materia d'arte, e per evitare equivoci, noi Pittori futuristi dichiariamo che tutto ciò che si riferisce alla fotodinamica concerne esclusivamente delle innovazioni nel campo della fotografia. Tali ricerche puramente fotografiche non hanno assolutamente nulla a che fare col Dinamismo plastico da noi inventato, né con qualsiasi ricerca dinamica nel dominio della pittura, della scultura e dell'architettura.¹⁹

Certamente oggi può risultare piuttosto incomprensibile un'esclusione tanto ferma e assoluta. E questa incomprensione è destinata a permanere se non si riconsidera il significato della "modernolatria" futurista agli occhi della nuova sensibilità trasformata per effetto delle grandi innovazioni scientifiche.

Proprio l'esclusione della fotografia e del fotodinamismo dall'arte futurista costringono ad interpretare la "modernolatria" boccioniana in modo meno superficiale. I futuristi, almeno in questa prima fase, furono molto più attenti alla riflessione sulle nuove tecnologie di quanto normalmente si creda. Innanzitutto per i futuristi, al di là dei facili slogan, non tutti i media sono uguali.

¹⁸ «Lacerba», a. I, n. 15.

¹⁹ «Lacerba», a. I, n. 19.

Come ha ben osservato Lista, per il futurismo ci sono *media* caldi e *media* freddi (e non nel senso che questi termini avranno in seguito con McLuhan). I *media* caldi si basano sulla trasmissione diretta ed esaltano l'energia vitale; i freddi (tra cui la fotografia e anche il cinema) attuano una trasmissione differita nel tempo e quindi bloccano lo slancio vitale. È evidente che i futuristi preferiscono i *media* che esaltano il vitalismo rispetto a quelli che lo bloccano.

Né il cinema né la fotografia potevano essere considerati come nuove forme d'arte. Era questo il paradosso che i futuristi, in particolare Boccioni che era il teorico del gruppo, traevano dal pensiero sul "divenire e la forma" di Henri Bergson.

L'occhio meccanico scruta in modo prodigioso la fugacità o l'invisibilità dell'interazione tra materia ed energia, ma produce poi immagini morte, estranee all'arte così come la intendevano i futuristi, cioè come riflesso immediato della sensazione vitale e come trasfigurazione lirica del dinamismo che nutre il perpetuo divenire. Meraviglioso strumento di esplorazione dell'infrasensoriale e del metapercettivo, l'immagine fotografica o cinematografica resta comunque un *medium* freddo, cioè non contiene alcun riflesso dell'energia vitale.²⁰

Siamo di fronte a posizioni che ridimensionano la "modernolatria" di Boccioni. Per non venir meno a convinzioni filosofiche (bergsoniane), Boccioni boccia la fotografia, *medium* che diventerà centrale nel XX secolo. Come si vede, siamo agli antipodi dell'entusiastica e assoluta esaltazione della tecnologia.

Queste riflessioni ci portano ancora una volta a porre al centro di ogni riflessione sul Futurismo quella sulla nuova sensibilità trasformata. Ai futuristi non interessano le nuove tecnologie e i

²⁰ G. LISTA, *Il riscaldamento dei media. Cinema e fotografia nel futurismo*, in *Vertigo, Il secolo di arte off media dal futurismo al web*, Skira, Milano 2007.

nuovi media in quanto tali, ma interessano le conseguenze che i nuovi *media* producono sulla nostra sensibilità. I *media* interessano, quindi, solo in quanto partecipano a questo rinnovamento profondo della psicologia, solo in quanto portatori di velocità, dinamismo, energia, vitalismo (elettricità e abolizione del tempo e dello spazio), solo in quanto funzionali all'abbattimento della vecchia sensibilità, la sensibilità statica tipica dei passatisti.²¹

Scrive Boccioni nel 1914 nel suo testo teorico più importante, *Pittura scultura futuriste*:

Vogliamo immettere nel vuoto che ne risulta tutti i germi di potenza che sono negli esempi dei primitivi, dei barbari d'ogni paese e nei rudimenti di nuovissima sensibilità che appaiono in tutte le manifestazioni *antiartistiche* della nostra epoca: *café-chantant*, grammofono, cinematografo, *affiches* luminose, architettura meccanica, grattacieli, *dreadnoughts* e transatlantici, vita notturna, vita delle pietre e dei cristalli, occultismo, magnetismo, velocità, automobili e aeroplani, ecc.²²

Nel grammofono, nel cinematografo, nelle automobili, negli aeroplani sono presenti quei "rudimenti di nuovissima sensibilità" che possiedono "germi di potenza". È questo che interessa ai futuristi: le nuove tecnologie hanno in sé quell'energia, quella potenza in grado di rivitalizzare la realtà contemporanea.²³

²¹ Afferma Giovanni Lista: «Il futurismo, in quanto movimento attivista che cercava il confronto diretto con il pubblico, non riusciva ad individuare nello spettacolo cinematografico il medium più efficace per le sue lotte avanguardiste» (LISTA, *Cinema e Futurismo*, in «Trasparenze», Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2007).

²² BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste*, Vallecchi, Firenze 1977, p. 70.

²³ Tra le altre cose in questo passo ritorna il cenno ai "primitivi", contenuto già nella nota affermazione del *Manifesto tecnico della pittura futurista* del 1910.

Tale ipotesi è chiaramente confermata da una delle affermazioni iniziali contenute nel manifesto *La cinematografia futurista* (11 settembre 1916), che fu pubblicato – e forse non è un caso – neppure un mese dopo la morte di Boccioni:

Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l'immaginazione creatrice, darà all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza.²⁴

Resta da capire in che modo i futuristi abbiano concretamente adeguato le loro manifestazioni artistiche alla nuova sensibilità trasformata dalla rivoluzione tecnologica. Come abbiamo visto, il cinema interessa come *medium* in grado di trasformare la sensibilità, e solo secondariamente (dal 1916) come possibile linguaggio artistico ed espressivo. Per questo motivo i risultati più significativi arriveranno quando il *medium* verrà opportunamente riscaldato: emblematico sarà il caso del film-performance *Vita futurista*,²⁵ in cui la presenza degli stessi futuristi nel ruolo di attori protagonisti contribuirà a vivacizzare il cinematografo, che «sino ad oggi è stato, e tende a rimanere profondamente passatista» e invece è «il mezzo di espressione più adatto alla plurisensibilità di un artista futurista».²⁶

I risultati più clamorosi in questo senso verranno raggiunti, come abbiamo già accennato, con le parole in libertà e le tavole parolibere (che stravolgeranno dopo secoli la tradizionale linearità

²⁴ MARINETTI, CORRA, SETTIMELLI, GINNA, BALLA, CHITI, *La cinematografia futurista*, in MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 139.

²⁵ Anche il *medium* fotografico può essere riscaldato in modo analogo: è il caso di Depero e delle sue foto-performance.

²⁶ Ivi, p. 140.

sintattica nella scrittura), e con l'arte dei rumori (che porterà nell'ambito musicale fenomeni sonori totalmente inesplorati).

Un salto in avanti: McLuhan e De Kerckhove

Il rinnovamento della sensibilità provocato dalla rivoluzione tecnologica, e intuito dai futuristi un secolo fa, è stato troppo spesso trascurato. Spesso è sfuggito all'occhio del critico e dello storico quanto fosse avanzata l'intuizione futurista negli anni Dieci del secolo scorso e quanto anticipò teorie che ancora oggi sono alla base del pensiero contemporaneo. Se facciamo un salto in avanti di ben 50 anni e giungiamo agli anni Sessanta, ritroviamo le stesse intuizioni di Marinetti e Boccioni espresse (e trasformate in una teoria organica) da uno dei maggiori studiosi di comunicazione del secolo: Marshall McLuhan.

Leggiamo una frase tratta dall'introduzione al suo testo più noto, *Understanding Media* (1964):

Oggi, dopo oltre un secolo d'impiego tecnologico dell'elettricità, abbiamo esteso il nostro stesso sistema nervoso centrale in un abbraccio globale che, almeno per quanto concerne il nostro pianeta, abolisce tanto il tempo quanto lo spazio.²⁷

È forse inutile ricordare che Marinetti già nel suo primo manifesto aveva affermato: «Il Tempo e lo Spazio morirono ieri». E i pittori futuristi l'anno seguente: «Lo spazio non esiste più». Ma non sono queste le annotazioni decisive. Torniamo al testo di McLuhan:

²⁷ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 2003, p. 23.

Gli effetti della tecnologia non si verificano al livello delle opinioni o dei concetti, ma alterano costantemente, e senza incontrare resistenza, le reazioni sensoriali o le forme di percezione. Soltanto l'artista (quello autentico) può essere in grado di fronteggiare impunemente la tecnologia, e questo perché la sua esperienza lo rende in qualche modo consapevole dei mutamenti che intervengono nella percezione sensoriale.²⁸

Sembra di leggere Marinetti, sembra di leggere l'esposizione della concezione futurista basata sul rinnovamento della sensibilità ad opera delle nuove tecnologie. Marinetti e il Futurismo non sono citati da McLuhan, ma è difficile negare i punti di contatto tra le affermazioni dell'avanguardia italiana e quelle dello studioso canadese. Tra gli studiosi di Futurismo, Gino Agnese è convinto che parte del pensiero di McLuhan derivi dalle intuizioni di Marinetti e Boccioni.

McLuhan ha avuto contatti con il futurismo italiano, Marinetti e l'avanguardia italiana, proprio attraverso la frequentazione di Percy Wyndham Lewis, oltre che di Pound, negli Stati Uniti degli anni Cinquanta.²⁹

Appare difficile negare questa derivazione, soprattutto alla luce di altre illuminanti citazioni tratte sempre da *Understanding Media*:

Sarei curioso di sapere cosa accadrebbe se l'arte all'improvviso fosse riconosciuta per quello che è, un'esatta informazione cioè, del modo in cui va predisposta la psiche per prevenire il prossimo colpo delle nostre estese facoltà.³⁰

²⁸ Ivi, p. 39.

²⁹ G. AGNESE, *McLuhan e il futurismo*, in *Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche*,
<<http://www.rodoni.ch/busoni/agnese/interviste.asp.html>>, 14/02/2000
(28/12/2010).

³⁰ MCLUHAN, op. cit., p. 79.

McLuhan parla di “estese facoltà”, i futuristi di “sensibilità moltiplicata”, ma l’idea sembra proprio coincidere. Tuttavia la conferma del legame Futurismo-McLuhan arriva proprio dal fatto che lo studioso canadese nella sua opera dia sempre una grande importanza all’arte e agli artisti.

Compriamo un altro passo in avanti e prendiamo ora in esame uno degli allievi di McLuhan: Derrick De Kerckhove. Quest’ultimo, almeno una volta, è stato ben più esplicito del suo maestro e ha affermato:

Il Futurismo rappresentava l'adattamento dell'uomo al nuovo mondo tecnologico, una reazione sincronica d'opposizione alla vita accademica, alla pittura, alla musica, alla scultura del tempo da parte di un piccolo gruppo di artisti d'avanguardia (Marinetti e gli altri), per conoscere l'impatto della tecnologia e dare questo insegnamento alla gente. Il Futurismo, il Dada, il Surrealismo, nascevano da artisti che avevano capito l'impatto profondo della tecnologia sulla sensibilità e la sensorialità e operavano per interpretare queste trasformazioni.³¹

In questo passo, come si può agevolmente notare, l’identità lessicale con i testi futuristi è pressoché totale. Il Futurismo e Marinetti vengono citati esplicitamente, tornano i termini chiave “sensibilità” e “trasformazioni”. Ma quello che sorprende maggiormente è l’interpretazione del Futurismo come «adattamento dell’uomo al nuovo mondo tecnologico», un’interpretazione che Marinetti e Boccioni avrebbero totalmente sottoscritto.

³¹ D. DE KERCKHOVE, *Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive*, in P. L. CAPUCCI (a c. di), *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna 1994.

Verso una nuova sensibilità futurista

Con De Kerckhove siamo giunti all'età contemporanea. Oggi l'eredità più convincente lasciata dai futuristi risulta essere proprio quella di avere per la prima volta incarnato la figura del moderno artista d'avanguardia, che ha il compito di comprendere l'impatto dei nuovi *media* sulla sensibilità umana e di interpretare le conseguenti trasformazioni. D'altra parte proprio oggi siamo di fronte ad una rivoluzione che può chiamarsi "neo-tecnologica", perché le tecnologie digitali hanno nuovamente, e profondamente, trasformato la sensibilità delle nuove generazioni. I ragazzi nati dagli anni Novanta del secolo scorso in poi vivono completamente immersi nei nuovi *media*, e possiedono per questo una sensibilità radicalmente trasformata. Sono i cosiddetti "nativi digitali", nati e cresciuti con i cellulari, l'ipod, il pc e internet. È nota la difficoltà per le generazioni precedenti di interpretare correttamente la maggioranza degli atteggiamenti dei "nativi digitali", giudicati – spesso troppo superficialmente – pericolosi, barbari, regressivi. In realtà bisogna partire da una considerazione indiscutibile: chi è nato e vissuto con la radio, il cinema e la televisione possiede una sensibilità differente rispetto a chi vive immerso nei nuovi *media* digitali. A questo punto la questione si ripropone esattamente nei termini in cui la pose Marinetti nel 1913:³² anche oggi accanto agli "spiriti superficiali", che restano insensibili alla nuova rivoluzione tecnologica, ci sono coloro che cercano di indagare il rinnovamento

³² Mi riferisco al citato paragrafo *La sensibilità futurista* incluso nel manifesto *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*. L'«osservatore acuto» citato da Marinetti è proprio l'artista, individuato da McLuhan come l'unico individuo capace di comprendere le trasformazioni provocate dalla tecnologia elettrica. Oggi il ruolo dell'artista, se ancora vogliamo usare questo termine, non può essere che quello indicato da McLuhan.

della sensibilità causata dall'irruzione dei nuovi media. Per questi motivi è oggi necessaria una nuova avanguardia, che aiuti uomini e donne ad interpretare nel migliore dei modi la rivoluzione neo-tecnologica con cui dobbiamo fare i conti ogni giorno.³³ Il mondo è ormai ridotto ad un punto, con nuove relazioni rimodellate in base ad un nuovo paradigma dominante, quello della "rete". Ha affermato Manuel Castells, uno dei sociologi contemporanei più attenti a questi temi:

Le reti costituiscono la nuova morfologia sociale delle nostre società e la diffusione della logica di rete modifica in modo sostanziale l'operare e i risultati dei processi di produzione, esperienza, potere e cultura.³⁴

I nuovi media digitali sviluppano negli individui una sensibilità e un'intelligenza nuove: in particolare si costituiscono nuovi modelli e approcci per quanto riguarda il sapere e il potere, prende forma un paradigma in grado di decostruire completamente e definitivamente quell'impianto gerarchico, trasmissivo e ripetitivo che ha caratterizzato tutta la cultura del secolo scorso. Con le forme di condivisione creativa e costruzione collettiva del sapere che si sviluppano ogni giorno sul web (e si diffondono rapidamente anche al di fuori del web), ci si sta avviando ad un modello in cui pensiero e vita (arte e azione) sono sempre più coesi. E forse proprio in questo modello trovano oggi pieno compimento anche le posizioni espresse cento anni fa dal Futurismo italiano.

³³ Per questi motivi, a partire dal 2005, ho lanciato l'idea sul web di un nuovo Futurismo, che è diventato nell'estate del 2007 un vero movimento d'avanguardia artistica e culturale: il Net.Futurismo, <<http://www.netfuturismo.it>>.

³⁴ M. CASTELLS, *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 2008.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- AA.VV., *Manifesti del Futurismo*, a cura di V. BIROLI, Abscondita, Milano 2008.
- G. AGNESE, *McLuhan e il futurismo*, in *Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche*, <<http://www.rodoni.ch/busoni/agnese/interviste.asp.html>>, 14/02/2000 (28/12/2010)
- U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste*, Vallecchi, Firenze 1977.
- M. CASTELLS, *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 2008.
- M. COSTA, *L'estetica dei media*, Castelveccchi, Roma 1999.
- D. DE KERCKHOVE, *Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive*, in P. L. CAPUCCI (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna 1994.
- G. LISTA, *Cinema e Futurismo*, in «Trasparenze», Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2007.
- G. LISTA, *Il riscaldamento dei media. Cinema e fotografia nel futurismo*, in *Vertigo, Il secolo di arte off media dal futurismo al web*, Skira 2007.
- F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Mondadori, Milano 1983.
- M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 2003.
- C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Editori Riuniti, Roma 1997.

PALINSESTI LETTERARI E PITTORICI IN *TODO MODO*
DI LEONARDO SCIASCIA

Dario Stazzone

Nel 1974 Leonardo Sciascia pubblicava *Todo modo*. L'*incipit* del romanzo, attraverso la citazione di Giacomo De Benedetti e la *mise en abyme* tra la seconda *Critica* kantiana e l'opera di Pirandello, è un vero e proprio manifesto di "pirandellismo" dell'autore:

A somiglianza di una celebre definizione che fa dell'universo kantiano una catena di casualità sospesa a un atto di libertà, si potrebbe – dice il maggiore critico italiano dei nostri anni – riassumere l'universo pirandelliano come un diuturno servaggio in un mondo senza musica, sospeso ad un'infinita possibilità musicale: all'intatta ed appagata musica dell'*uomo solo*.

Credevo di aver ripercorso, à rebours, tutta una catena di casualità; e di essere riapprodato, uomo solo, all'infinita possibilità musicale di certi momenti dell'infanzia, dell'adolescenza [...] E per tante ragioni, non ultima quella di essere nato e per anni vissuto in luoghi pirandelliani, tra personaggi pirandelliani, con traumi pirandelliani (al punto che tra le pagine dello scrittore e la vita che avevo

vissuto fin oltre la giovinezza non c'era più scarto, e nella memoria e nei sentimenti).¹

Todo modo è uno dei romanzi sciasciani più complessi e affascinanti, caratterizzato da un gioco continuo di riflessi, proiezioni speculari ed allusioni. In esso la scrittura palinsestica e la «retorica della citazione»² sono funzionali al confronto dei protagonisti, mentre il *plot* poliziesco è piegato ad una singolare partitura. In effetti *Todo modo* ha le caratteristiche di un giallo che esorta il lettore a perseguire l'attività cinegetica, ma l'irrisolutezza del finale, che suscita più dubbi che certezze, permette di ascrivere l'opera alla nozione dell'"antigiallo" sciasciano.³ Per esso valgono

¹ L. SCIASCIA, *Opere. 1971-1983*, a c. di C. AMBROISE, Bompiani, Milano 2003, p. 101.

² Si veda R. RICORDA, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in «Studi novecenteschi», 16, marzo 1977, pp. 59-93.

³ Per una riflessione sul giallo di Sciascia, sulle strategie narrative e sui nuclei contenutistici, si veda G. SAVOCA, *Nota su giallo e mafia* in *Strutture e personaggi. Da Verga a Bonaviri*, Bonacci, Roma 1989, pp. 177-182; M. VILLORESI, *Lezioni sul giallo di Leonardo Sciascia*, in «Filologia antica e moderna», 22, 2002. In oltre si possono trarre interessanti riflessioni sull'intenzionalità d'autore leggendo L. SCIASCIA, *Breve storia del romanzo poliziesco* in ID., *Opere. 1971-1983*, cit., pp. 1181-1196. Con particolare riferimento a *Todo modo* si veda T. O' NEILL, «*Todo modo*»: *La Verité en Peinture*, in *Moving in Measure. Essays in honour of Brian Moloney*, Hull University Press, Hull 1989; N. MINEO, *Un «giallo» degli anni di piombo: Todo modo di Leonardo Sciascia*, in *Narratori siciliani del secondo dopoguerra*, a c. di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Maimone, Catania 1990, pp. 335-348; F. CLERICI, *Gli occhiali del diavolo*, «Il Messaggero», 14 febbraio 1990; J. SPACCINI, *La tentazione di Zefer si compie in otto movimenti*, «Stilos», 27/11/2001; L. BUSQUETS, *Todo modo: il barocchismo di Sciascia e Petri*, «Versants», 42, 2002, pp. 17-31.

quei rischi dell'intelligenza indicati da Gesualdo Bufalino nel saggio *Il poliziotto di Dio*: «più si va avanti, più la strada s'attorce su se stessa come il gomito d'un labirinto, la vita perde senso oppure moltiplica i sensi, ch'è un altro modo di non averne nessuno».⁴ Ed è interessante coincidenza che Pasolini, recensendo *Todo modo*, ricorresse alla stessa immagine del labirinto: «In *Todo modo* questa concezione quasi dantesca del mondo ritorna a riproporre la sua forma, la piramide del potere, monolitica all'esterno, estremamente complicata, labirintica, mostruosa all'interno».⁵ Il tema del labirinto riconduce anche alla ricchezza palinsestica del romanzo, al gioco di citazioni in cui si esercitano i protagonisti, impegnati in un confronto intellettuale arguto e non privo di *calliditas*. In questo senso, più che parlare di palinsesti nell'accezione di Gérard Genette, sarebbe opportuno fare riferimento alla nozione di «traccia» intertestuale postulata da Michael Rifaterre, appartenente all'ordine della figura circoscritta, deldettaglio e dell'allusione, piuttosto che all'opera considerata nella sua struttura d'insieme. Derivando dunque da Julia Kristeva e da Rifaterre il paradigma interpretativo e terminologico che restringe la relazione transtestuale all'intertestualità, e in particolare alla pratica esplicita della citazione ed a quella meno esplicita dell'allusione, occorre mettere in evidenza la presenza in *Todo modo* di un ricco intertesto non solo letterario ma anche pittorico. Al centro del romanzo sta infatti un dipinto di Rutilio Manetti, e con esso citazioni delle opere di Antonello, Grünewald, Géricault, Redon, Rouault e Guttuso, che assolvono ad una precisa economia simbolica interna alla narrazione.

⁴ G. BUFALINO, *Il poliziotto di Dio*, ne *Il fiele ibeleo*, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni 1995, p. 93.

⁵ P. P. PASOLINI, *Leonardo Sciascia, Todo modo*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, p. 2223.

Il dipinto di Rutilio Manetti e gli occhiali del diavolo

Protagonista di *Todo modo* è un pittore che, giunto casualmente all'hotel-eremo di Zafer, si trova ad assistere agli esercizi spirituali di un consesso di potenti e ad una inquietante successione di delitti. I notabili democristiani sono guidati da don Gaetano. Il prete, intelligentissimo e impenetrabile personaggio doroteo-loyoliano, ad inizio della narrazione potrebbe sembrare il deuteragonista che ha la funzione di contrapporsi con zelo religioso al pittore di formazione laica e razionalista. Ma ben presto i ruoli si confondono: la scepri incarnata da don Gaetano, il gusto del sofisma, la risposta memore della morale molinista fanno da contrappunto alla "religiosa" coerenza di pensiero dell'artista. Lo stesso don Gaetano restituisce un'immagine eloquente della Chiesa, paragonata con irriverenza ad un precedente pittorico, la *Zattera della Medusa* di Théodor Géricault. Non è un caso che nel romanzo sciasciano in cui tutto sembra naufragare nel paradosso, nell'ossimoro e nello sdoppiamento, abbia invece un ruolo essenziale l'*esprit géométrique*: si pensi all'iterazione del numero tre, che pervade l'intera opera; all'andamento geometrico e ossessivo della recitazione del Rosario nel cortile dell'albergo; all'insistita occorrenza di alcune parole-chiave come «bolgia» d'eco dantesca, che chiama alla memoria la struttura geometrica dell'*Inferno*. La ripetizione, l'iterazione e la reduplicazione evocano la letteratura barocca e ricordano i «montaggi» di cui parlava Roland Barthes a proposito degli *Esercizi* di Ignazio di Loyola.⁶ Lo stesso titolo del romanzo rinvia ad una triplice ripetizione loyoliana riscontrabile nel *Esercizi*: «todo modo, todo modo, todo modo [...] para buscar y hallar la voluntad divina».⁷ Le

⁶ R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino 2001, p. 49.

⁷ Nel risvolto di copertina della prima edizione di *Todo modo*, editato per i timbri Einaudi, si legge «Secondo Ignazio di Loyola il miglior modo per

simmetrie e le corrispondenze proiettive del romanzo conducono tutte a don Gaetano: i riflessi demoniaci dei suoi occhiali sono posti in relazione ad un precedente pittorico, il *Sant'Antonio tentato* del caravaggesco Rutilio Manetti.⁸ La citazione sciasciana allude al rapporto speculare tra l'uomo di chiesa e il diavolo occhialuto effigiato nella tela. E poiché il "pirandellismo" di Sciascia non concepisce polarità manichee, anche il pittore che dialoga con don Gaetano, che lo segue e lo sfida nel gioco d'intelligenza, si rivela affascinato dal prete fino a identificarsi parzialmente con lui e, forse, sostituirlo nel delitto. La «catena di casualità» determina così un singolare rovesciamento identitario, con don Gaetano divenuto vittima e il pittore che, credendo di compiere un «atto di libertà», si trasforma in insospettabile carnefice. Il primo apparire di don Gaetano avviene significativamente all'insegna dello sdoppiamento e dell'allucinazione:

Trovai Don Gaetano (non poteva essere che lui)
appoggiato, da fuori, al banco su cui il prete-portiere
leggeva ora, invece di Linus, un libro rilegato in
nero. Alto nella veste nera, immobile; gli occhi di
uno sguardo lontano, fissamente sperso; una corona a
grossi grani, nera, avvolta nella mano sinistra; la

adeguarsi alla volontà divina sono gli esercizi spirituali: todo modo, todo modo, todo modo [...] para buscar y hallar la voluntad divina».

⁸ Il *Sant'Antonio tentato* del Manetti si conserva nella monumentale chiesa di Sant'Agostino a Siena, dov'è un altro dipinto dello stesso autore, *l'Indemoniata* del 1628. Sciascia era rimasto affascinato da una copia del *Sant'Antonio tentato* osservata nella chiesa di Castellina in Chianti durante una breve vacanza nell'estate del 1973, come ricorda Clerici, citato da M. COLLURA ne *Il maestro di Regalpetra*, Longanesi, Milano 1996, p. 224. Per uno studio delle citazioni figurative nell'opera sciasciana si veda G. JACKSON, *Nel labirinto di Sciascia*, La Vita Felice, Milano, 2004, pp. 183-227.

destra grande e quasi diafana sul petto. Sembrava non vedermi, ma mi venne incontro. E sempre come non vedendomi, dandomi la curiosa sensazione, da sfiorare l'allucinazione, che si sdoppiasse visivamente, fisicamente – una figura immobile, fredda, propriamente discostante, che mi respingeva al di là dell'orizzonte del suo sguardo; altra piena di paterna benevolenza, accogliente, fervida, premurosa – mi diede il benvenuto all'Eremo di Zafer.⁹

Un'altra apparizione del religioso è posta in rapporto alla *silhouette*, figura del doppio connessa al tema dell'ombra.¹⁰ Le descrizioni del prete sono affidate ad un universo lessicale che riconsegna un ambiguo senso di fascinazione. Tra le determinazioni aggettivali più frequenti sono «straordinario», «terribile» e «intelligente». Come in un parodico *Faust* don Gaetano ha accesso ad un sapere sconfinato che si traduce però in scepsi e disillusione. La sua erudizione è suggellata da un verso di Stéphane Mallarmé, una delle citazioni più care a Sciascia e spesso occorrente nei suoi scritti: «La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres».¹¹

⁹ SCIASCIA, *Todo modo*, in ID., *Opere, 1971-1983*, cit., p. 109. Lo stesso pittore protagonista del romanzo sottolinea che i verbi «scompare», «sparire», «svanire» e «dissolvere» sono i più adatti per descrivere gli spostamenti di don Gaetano, la cui presenza stabilisce una «sfera di ipnosi». Il misterioso apparire e sparire tribuiscono un connotato diabolico al gesuita, come sottolinea G. TRAINA in *Leonardo Sciascia*, Mondadori, Milano 1999, p. 223.

¹⁰ Ivi, p. 113. Per la categorizzazione del tema del doppio si veda M. FUSILLO, *Lo stesso e l'altro*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze) 1998, pp. 11-21.

¹¹ Si tratta di un verso di *Brise marine*, dalle *Poésies* di Mallarmé.

Momento centrale di *Todo modo* è il confronto tra il prete e il dipinto del Manetti. Nelle pagine ellittiche del romanzo lo scrittore riconsegna una caratteristica categoria del doppio, la proiezione del personaggio su una tela che, pur non essendo un ritratto, ne rappresenta alcuni tratti caratteristici. Il religioso conduce il protagonista nell'antico eremo di Zafer, conglobato nell'albergo che ospita gli esercizi spirituali. L'eremo, divenuto cripta e cappella del moderno edificio, conserva al suo interno l'antico dipinto:

E poi c'era quel quadro –. Me lo indicò, e fino a quel momento non lo avevo visto: un santo scuro e barbuto, un librone aperto davanti; e un diavolo dall'espressione tra untuosa e beffarda, le corna rubescenti, come di carne scorticata. Ma quel che più colpiva, del diavolo, era il fatto che aveva gli occhiali: a pince-nez, dalla montatura nera. E anche l'impressione di aver già visto qualcosa di simile, senza ricordare quando e dove, conferiva al diavolo occhialuto un che di misterioso e di pauroso: come l'avessi visto in sogno o nei visionari terrori dell'infanzia. – Su questo quadro – continuò don Gaetano – il farmacista costruì una leggenda: Zafer, il santo, non ha più una buona vista; il diavolo gli porta in dono le lenti. Ma queste lenti hanno, ovviamente, una diabolica qualità: se il santo le accetterà, attraverso di esse leggerà il Corano, sempre, invece che il Vangelo o Sant'Anselmo o Sant'Agostino. “Ahimè che il puro segno delle tue sillabe si guasta in contorto cirillico si muta...” [...] In questo caso, in cufico o come si chiama la scrittura del Corano...Inutile dire che Zafer sospetta dell'inganno e non accetta il dono: anzi, ignora addirittura la presenza del diavolo...Ma questo quadro, come lei sa, non è che una copia, piuttosto rozza, di quello del Manetti che si trova a Siena,

nella chiesa di Sant'Agostino. Un quadro curioso, comunque. quello che voleva dire il Manetti è abbastanza ovvio, in rapporto al suo tempo. Ma oggi...

– Come allora: ogni strumento che aiuta a veder bene, non può essere che opera e offerta del diavolo. Dico per voi, per la Chiesa.

– Interpretazione laica, di vecchio laicismo: quello delle associazioni intitolate a Giordano Bruno e a Francesco Ferrer...Io invece direi: ogni correzione della natura non può essere che opera e offerta del diavolo. [...] ma don Gaetano, saliti i gradini dell'altare, aveva tirato fuori, da una tasca interna all'altezza del petto, gli occhiali e, inforcatali, alzandosi sulla punta dei piedi si era inclinato a scrutare l'angolo destro del quadro. Quando si voltò per dirmi – C'è la firma, venga a vedere – ebbi un momento di vertiginoso stupore: i suoi occhiali erano una copia esatta di quelli del diavolo. Non colse, ché doveva essere visibile, il mio stupore; o finse di non coglierlo, godendoselo. Del resto, io passai subito a rintuzzare il colpo, se da parte sua c'era stato il gusto di fare colpo, assumendo un'espressione che voleva dire: vecchio istrione, serba per il tuo gregge di imbecilli la trovata di questi occhiali. Ma non sembrò far caso nemmeno al mio passaggio dallo stupore al dispregio¹².

Lasciando perdere le fantasie del farmacista, direi anche inquietante...Il diavolo con gli occhiali:

Nell'episodio le simmetrie e le figure del doppio si moltiplicano a dismisura. C'è innanzitutto il rapporto tra il diavolo e don Gaetano mediato dagli occhiali a *pince nez*. C'è l'emergere di una

¹² SCIASCIA, *Todo modo*, cit., pp. 123-124.

memoria del protagonista, un fantasma perturbante connesso al diavolo occhialuto: «come l'avessi visto in un sogno o nei visionari terrore dell'infanzia». C'è poi il rapporto speculare tra il pittore e il religioso. Ed ancora c'è il nesso tra la copia conservata nell'eremo e il dipinto originale, custodito nella chiesa di Sant'Agostino a Siena. Proprio la rozza copia locale del *Sant'Antonio tentato*, secondo don Gaetano, sarebbe creazione di un certo Buttafuoco (ancora una citazione sciasciana, questa volta con riferimento ad un personaggio del *Decamerone* di Boccaccio)¹³. Anche sul pittore di provincia il prete racconta una leggenda diabolica:

Nicolò Buttafuoco, un pittore locale. E secondo un altro erudito, di due secoli fa e non meno fantasioso del farmacista, nel diavolo è un suo autoritratto, corna comprese... Un giorno, mentre dipingeva una Madonna, poiché aveva come modella una baldracca, gli venne da dire: "allora questa Madonna farà miracoli, quando a me spunteranno le corna"; ed ecco che gli spuntarono, e fu il primo di una serie di miracoli che quella Madonna poi fece... Meritatissime corna, per come bestialmente dipingeva¹⁴.

¹³ Si tratta di una citazione del Buttafuoco della quinta novella della seconda giornata del *Decamerone* di Boccaccio, *Andreuccio da Perugia*, come precisa lo stesso don Gaetano: «A questo nome, Buttafuoco, si collega sempre, nella realtà come nella fantasia, qualcosa che ha a che fare col male, o almeno con l'imbroglio: questo pittore che si fa un autoritratto da diavolo; il Buttafuoco di Boccaccio».

¹⁴ SCIASCIA, *Todo modo*, cit., pp. 124-125.

Buttafuoco avrebbe dunque rappresentato nel diavolo le sue fattezze, tracciando un autoritratto che complica ancor di più l'ordine delle somiglianze di *Todo Modo*.

Il dipinto del Manetti che ha ispirato Sciascia e che illustra la prima di copertina del romanzo rappresenta il Santo intento a leggere la Scrittura, ed accanto a lui, avvolto in un ampio pannello rosso, il diavolo dalle corna rubescenti, anch'egli proteso verso il libro. Peculiarità del dipinto sono gli occhiali della creatura demoniaca, che china leggermente il capo assumendo la strana espressione che a Sciascia è sembrata sospesa «tra l'untuoso e il beffardo». Tutta la grammatica formale dell'opera stabilisce un nesso, per diagonali discendenti, tra il demonio e il Santo; tra i due è dato inoltre un rapporto di corrispondenze formali nella disposizione dei corpi. Più sottile è il nesso etopico tra il Sant'Antonio canuto e il diavolo di piena maturità virile, la cui plasticità fisica emerge fra le volute del pannello. Il rapporto tra i due personaggi effigiati potrebbe esser interpretato come rappresentazione della "complicità" inconscia necessaria alla realizzazione dell'illusione diabolica, del *phantasticum hominis*¹⁵ che, in questo caso, viene a distorcere il senso della Scrittura. Il diavolo che indossa le lenti, infatti, sembra pronto a suggerire «contorte sillabe» al religioso.¹⁶ Il caravaggismo del Manetti,

¹⁵ Si veda R. GALVAGNO, *Il paradigma dell'illusione*, in *Illusione. Primo Colloquio di Letteratura italiana*, CUEN, Napoli 2006, p. 44: «La teoria del *phantasticum hominis* inaugura invece quel vasto capitolo delle "illusioni diaboliche" che tanta parte avevano nel dibattito demonologico tra Cinque e Seicento. Essa designa una sorta di "doppio fantastico" che staccandosi dal sognatore compie, irretito dal diavolo, ciò che il sognatore stesso sta sognando [...] e perché l'illusione sia possibile, è necessario che una complicità, più o meno cosciente, si stabilisca nell'istante del simulacro tra il suo produttore e il suo consumatore».

¹⁶ Il verso cui fa riferimento Sciascia alludendo alla leggenda di Zafer ed alla distorsione diabolica della verità, «Ahimè che il puro segno delle tue

«sempre attenuato dall'ossequio e dall'arricchimento coloristico ornativo»,¹⁷ restituisce una tela affascinante ed enigmatica, che non poteva non sollecitare il gusto della citazione sciasciano.

Attraverso il riferimento figurativo l'autore di *Todo modo* allude al tratto demoniaco del gesuita. Il prete è descritto come un uomo senz'anima e i suoi occhi appaiono privi di sguardo, caratterizzati da una mancanza che ricorda l'assenza di ombra o di immagine riflessa attribuita alle creature diaboliche, secondo le credenze analizzate nel capitolo antropologico del saggio di Otto Rank, *// doppio, uno studio psicoanalitico*.¹⁸ Consustanziale all'ambiguità del romanzo è il tema degli occhiali, statuto letterario e pittorico investito di forti valenze anfibologiche. Il dispositivo ottico, la *machina* perturbante, sembra duplicare gli occhi facendosi umana anamorfosi. Anche il suo significato è duplice: da un lato gli occhiali sono stati rappresentati come strumento di *claritas* interiore e spirituale, ad esempio nei dipinti che raffigurano San Gerolamo nello studiolo intento al lavoro titanico della *Vulgata*; dall'altro sono stati descritti come protesi innaturale, come opera del demonio e strumento di distorsione del *visus*. Consapevole di questa duplice valenza, Sciascia inventa la leggenda di Zafer e investe di particolare significato l'opera del Manetti. Non a caso gli *oculi vitrei* di don Gaetano provocano nel protagonista di *Todo modo* un senso di inquietudine crescente:

Don Gaetano stava alla scrivania. Levò gli occhi dalle carte dicendo – Avanti –. Gli occhi e gli occhiali [...] Chi leggerà questo manoscritto o, se

sillabe si guasta, in contorto cirillico si muta», è una citazione della *Fanciulla d'Atene* di Vittorio Sereni, poesia pubblicata nella silloge *Diario d'Algeria*.

¹⁷ G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, Volume III, Sansoni, Firenze 1989, p. 316.

¹⁸ O. RANK, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, SE, Milano 2001, cap. IV, pp. 63-85.

mai sarà pubblicato, questo libro, si chiederà a questo punto perché non ho più parlato degli occhiali di don Gaetano. Ebbene, non ne ho parlato più perché non è vero che non mi avesse impressionato, la prima volta che glieli vidi tirar fuori. O forse allora mi impressionarono meno di quanto poi pensandoci e rivedendoglieli. Certamente, anzi: perché cominciai ad avvertire l'inquietudine che quegli occhiali mi avevano seminato nel momento in cui, nella mia camera, mi trovai a disegnarli. Più volte, sullo stesso foglio; sicché ne venne un campo di occhiali come di meloni: grandi, piccoli, appena accennati, vuoti di lenti, con le lenti; e qualcuno con dietro gli occhi senza sguardo di don Gaetano. Uno strano disegno, tra quelli che faccio di solito [...] Non c'è qualcosa, nelle lenti, negli occhiali, che mi suscita, remoto, imprecisabile, un senso di stupore e insieme di apprensione? Non c'è qualcosa che ha a che fare con la verità e con la paura di scoprirla? (E sto anche pensando a quel racconto di Anna Maria Ortese che appunto s'intitola "Un paio di occhiali": della bambina di vista debolissima cui danno finalmente gli occhiali; e la miseria del vicolo napoletano in cui vive le balza improvvisamente incontro, le provoca vertigine e vomito.)

Gli occhiali di don Gaetano, dunque; e l'inquietudine che mi davano. Era un caso che li avesse del modello di quelli del diavolo o se li era procurati apposta?¹⁹

Naturalmente gli occhiali possono assumere, nell'economia del romanzo, vari significati: in primo luogo investono don Gaetano di una luce luciferina. È lo stesso religioso che ricorda di aver fatto letteralmente l'avvocato del diavolo in un processo di canonizzazione; è lui a guidare gli esercizi spirituali come un diavolo che presiede ad una «dantesca bolgia di ladri». E non è un caso che, alla sua tavola, Sciascia immagini una discussione sulla scelta di Paolo VI di «restaurare il diavolo».²⁰ Ma il significato degli occhiali potrebbe andare oltre: come si è visto, lo scrittore,

¹⁹ SCIASCIA, *Todo modo*, cit., pp. 182-183.

²⁰ Ivi, p. 127.

attraverso i riferimenti intertestuali a Manetti ed alla Ortese, allude ad un duplice significato, alla possibile distorsione del *visus* o alla possibilità di vedere più acutamente la verità. Gli occhiali hanno a che fare, nell'economia simbolica di *Todo modo*, con «la verità e con la paura di scoprirla». In questo senso è interessante un'osservazione del gesuita: «ogni correzione della natura non può che essere opera e offerta del diavolo». Dell'acuta constatazione occorre tener conto per dipanare i fili del giallo concepito dallo scrittore di Regalpetra.

Un pittore inquisitore, un gesuita carnefice e martire

Il pittore capitato nell'albergo di Zafer subisce il fascino di don Gaetano, nel quale trova un interlocutore privilegiato. Le loro discussioni tracciano un «malevolo, amarissimo prontuario di idee, riflessioni o solo suggestioni» sul potere in Italia, sul clericalismo, su una fede possibile e sul laicismo.²¹ Il protagonista di *Todo modo* dichiara apertamente la sua identificazione col religioso: «Ma c'era, in tutto quello che don Gaetano diceva o faceva, come una vibrazione o sfumatura d'irrisione [...] E io l'avvertivo e me ne incantavo: perché mi parevano, quella distillata irrisione, quel sottile disprezzo, esercitati in una specie di consorterìa, di solidarietà, che si era stabilita tra lui e me; e che la sua immaginazione fosse, più vecchia e saggia e consumata, la mia cui aspiravo».²² Il confronto col gesuita determina nel protagonista sentimenti ambivalenti, di ammirazione e odio: gli occhiali di don Gaetano, infatti, sanno vedere con esattezza la vacuità della realtà, del potere religioso e civile, mettendo a dura prova le certezze del pittore e determinandone spesso una vera e propria caduta delle

²¹ Così F. GIOVIALE in *Sciascia*, Giunti, Teramo 1993, p. 64.

²² SCIASCIA, *Todo modo*, cit., pp. 118-119.

illusioni. La linearità di pensiero del protagonista, una volta caduto il velo illusorio, è costretta a percorrere i labirinti dell'incertezza, del paradosso e dell'ironia. Ma la reazione di don Gaetano all'assurdità possibile della realtà è una «correzione della natura» o una costante impostura, è la recita coerente del proprio ruolo in virtù di una capacità illusionistica che evoca la distorsione del *visus* determinata dagli occhiali demoniaci. In questo senso il gesuita sembra assolvere alla funzione iscritta nell'etimo del sostantivo *diavolo*, derivato dal verbo greco *diaballein*, che assume anche il significato di «indurre verso un'opinione contrapposta». Quando nell'albergo iniziano i delitti, don Gaetano, verosimilmente a conoscenza della verità, rimane tetragono non solo alle richieste del commissario e del procuratore, ma anche alle istanze della coscienza, sempre capace di «deludere e eludere» l'ansia di verità degli investigatori e del protagonista. Secondo uno dei personaggi del romanzo, Scalambri, il pittore che ha ruolo di protagonista, oltre ad essere un affermato artista figurativo, è anche uno scrittore di gialli. Personaggio commutatore sciasciano, dunque, egli assume il ruolo dell'investigatore-inquisitore di *Todo modo*. Un investigatore non scevro dalle tentazioni del giustiziere: «Per la verità, da anni non mi avveniva di pensare che – zac – ci fosse da mietere, da decapitare; e che un simile pensiero o vagheggiamento, in me spento, tanto rigogliosamente germogliasse in un commissario di polizia, anche se celato, non avrei creduto».²³ Quando la sequenza di omicidi colpirà anche don Gaetano, il procuratore permetterà finalmente agli ospiti di abbandonare l'albergo facendo un riferimento ai *Dieci piccoli indiani* di Agatha Christie: «Se si continuava a star tutti qui – disse Scalambri – sarebbe finita come in quel romanzo di Agatha Christie: tutti ammazzati, uno appresso all'altro. E avremmo dovuto risuscitarne uno, per trovare il

²³ Ivi, p. 161.

colpevole». ²⁴ Il richiamo intertestuale è particolarmente significativo: nel libro della Christie, tutti i personaggi convenuti su un'isola deserta (molto simile all'albergo-eremo di Zafer) vengono uccisi, compreso l'ideatore della carneficina, il giudice giustiziere. Anche in *Todo modo* l'albergo è sconvolto da una catena di delitti che sembra avviata all'infinito, finché non è interrotta dall'uccisione dello stesso don Gaetano e, in ultimo, dalla scelta del procuratore di far sgombrare l'edificio.

Il giallo sciasciano è privo di una conclusione esplicita, chiudendosi con una citazione allusiva dei *Sotterranei del Vaticano* di Gide. Ma lo stesso pittore sembra confessare il delitto con un'affermazione dall'apparenza beffarda: «E tu, tu dici di essere andato... Dov'è che te ne sei andato? – A uccidere don Gaetano, dissi. – Lo vedi dove si arriva quando si lascia la strada del buon senso? – disse trionfalmente Scalambri». ²⁵ La notizia della morte del gesuita si diffonde mentre il protagonista disegna, con «una inusitata celerità [...] dettata da un lontano e segreto tempo musicale», il volto di Cristo. Una strana luce martiriologica e cristologica investe dunque don Gaetano nelle pagine conclusive del romanzo. I riferimenti a Cristo percorrono tutto il giallo sciasciano. Lo stesso Don Gaetano aveva chiesto al protagonista: «E non la tenterebbe l'idea di dipingere qui, per noi, per la nostra cappella, un Cristo? E noti che sto usando il verbo tentare. – Non mi tenta – dissi, duramente. Ma poiché vidi che don Gaetano della mia durezza era soddisfatto, come di una reazione positiva, andai su altro registro. – Dopo Redon, dopo Rouault...No, non mi

²⁴ Ivi, p. 200.

²⁵ Ivi, p. 202. Già Pasolini, nella recensione di *Todo modo* precedentemente citata, sulla scorta delle intuizioni di Enzo Siciliano, si dichiarava convinto che il protagonista fosse l'assassino di don Gaetano. Questa lettura del giallo sciasciano è oggi largamente accettata.

tenta».²⁶ La risposta del disilluso gesuita, improntata ad una sequenza di citazioni pittoriche, ha del sorprendente, alludendo alla passione dell'umanità intera:

Ha ragione – disse don Gaetano. Ma sapendo, credo, che il suo darmi ragione mi avrebbe irritato. – Dopo Redon, dopo Rouault...Per non andare più indietro nel tempo: a Grünewald, a Giovanni Bellini, ad Antonello...Per me, una delle più inquietanti immagini di Cristo, è quella di Antonello, che si trova oggi, mi pare, nel museo di Piacenza: quella maschera di ottusa sofferenza...Terribile...Ma nei tempi nostri, sì, senz'altro: Redon e Rouault...Altissimo, il *Miserere* di Rouault, di una passione che non chiude ma annuncia...Voglio dire. Qualcuno potrebbe anche chiedere che con Rouault si chiude la storia della passione diciamo cristologica dell'umanità, che ne sia l'ultima voce, l'ultimo anelito; e invece nuovamente si apre e si inverte...Ma Redon...Ecco, Redon non è meno inquietante di Antonello, ma in un altro senso...E parlo, si capisce, del Cristo che è nella terza serie delle sue *Tentation*...Si ha l'impressione, fortissima, sconvolgente, che solo attraverso una rivelazione, un'apparizione, Redon abbia potuto disegnare il volto di Cristo come lo ha disegnato; che Cristo, cioè, abbia veramente avuto quel volto e che solo per una volta, a distanza di secoli, l'abbia rivelato a Redon...Non agli apostoli, non agli evangelisti: ché evidentemente volle che del suo volto si smemorassero.²⁷

²⁶ Ivi, p. 193.

²⁷ Ibidem.

Quasi ad *explicit* del romanzo, a conclusione della successione di delitti, il corpo disarticolato di don Gaetano appare come diminuito dalla morte, mentre il dettaglio degli occhiali penzolanti evoca l'attenzione al particolare propria di un «caravaggesco minore», come il Manetti. Uccidendo don Gaetano il pittore ha forse creduto di compiere un atto di giustizia, o più sottilmente è stato mosso dal desiderio di eliminare la figura inquietante nella quale si era identificato, e che ha fatto vacillare le sue certezze, ivi comprese quelle relative alla Chiesa cattolica. Ma lo stesso gesuita, carnefice e martire ad un tempo, aveva affermato che la volontà di correggere la natura non può che essere opera ed offerta del diavolo. Quel diavolo che può assumere la veste dell'investigatore-inquisitore,²⁸ che può confondere ogni principio d'identità e ogni facile antitesi, per perseguire con subdola doppiezza i suoi fini.

²⁸ Per una riflessione sulla scrittura inquisitoria di Sciascia, si veda A. DI GRADO, *Leonardo Sciascia, la figura e l'opera*, Pungitopo editrice, Marina di Patti (ME) 1986, pp. 9-20.

«A FUTURA MEMORIA»:
ORESTE MACRÌ E LA POESIA SPAGNOLA

Maria Lucia Zito

L'innamoramento' per i poeti spagnoli

Oreste Macrì pubblicò nel 1938 sulla rivista fiorentina «Letteratura» una nota su una poesia di Rafael Alberti.¹ Egli, già critico letterario nonostante la giovane età, decise da questo momento in poi di puntare la sua attenzione sui contemporanei, di cui comunque in passato si era già occupato.² I poeti spagnoli del primo Novecento sono giunti da poco in Italia, attraverso le versioni delle loro poesie, pubblicate sulle riviste³ ed è soprattutto

¹ Cfr. R. ALBERTI, *Poesie*, versione di L. PANARESE e nota di O. MACRÌ, in «Letteratura», Firenze, 9, 1938.

² Tra gli scritti fondamentali citiamo in ambito italianista e romanzo *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo* (Vallecchi, Firenze 1941), *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* (Vallecchi, Firenze 1956), *Realtà del simbolo, Poeti e critici del Novecento* (Vallecchi, Firenze 1968), *Due saggi. Il demonismo della poesia di Montale. Teoria dell'edizione critica* (Milella, Lecce 1977), *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento. Con una conclusione sul metodo comparatistico e un'appendice di aggiunte al Manzoni iberico* (Longo, Ravenna 1980), *La poesia di Quasimodo*, Sellerio, Palermo 1986, *Studi sull'ermetismo. L'enigma nella poesia di Bigongiari* (Milella, Lecce 1988), *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua* (Le Lettere, Firenze 1990), *Pasolini romanziere di "una storia italiana"* (Le Lettere, Firenze 1993), *Il cimitero marino di Paul Valéry* (Sansoni, Firenze 1947).

³ Per citarne solo una ricordiamo «Prospettive», 10, 15 ottobre, 1940, pp. 20-22.

Lorca ad essere tradotto e pubblicato quando la commozione per la sua prematura morte è ancora cocente.

Il critico scrive le recensioni del Lorca tradotto da Carlo Bo, poi apparse su «Prospettive» nell'ottobre del 1940. «La grande avventura delle letterature moderne», scrive Macrì, corrisponde alla «ricerca di un'Europa più vera, attraversata dal Simbolismo in Francia e dal Modernismo in Spagna».⁴ L'interesse suscitato è enorme e distoglie la critica letteraria italiana dall'abusata triade D'Annunzio, Carducci, Pascoli e dai Crepuscolari, donandole finalmente una vocazione cosmopolita. Macrì definisce 'azionismo letterario' il ruolo di formazione e mediazione dovuto alla traduzione di testi poetici stranieri. La pubblicazione di antologie di questo tipo segna, in quel momento storico, il passaggio della traduzione da mezzo divulgativo a mezzo comparativo. Come dichiara egli stesso, ben presto «l'ispanofilia si convertì in ispanismo»⁵. Ma come nacque il suo ispanismo? Certamente con la

⁴ O. MACRÌ, *La stilistica di Dàmaso Alonso*, in ID., *Studi ispanici*, II, a c. di L. DOLFI, Liguori, Napoli 1996, p. 193.

⁵ In MACRÌ, *Storia del mio Machado*, in ID., *Studi ispanici*, I, pp. 196-197. A questo proposito Falqui rimproverava ai critici traduttori (Carlo Bo, Luzi, Bigongiari, Parronchi per i francesi, Leone Traverso per i tedeschi, Baldi e Bertolucci per gli inglesi, Poggioli e Landolfi per i russi, Panarese per i portoghesi, Jacobbi per i brasiliani, Sereni dei poeti americani, Vittorini e Pavese dei narratori, Cassola di Joyce e Sanesi di Eliot) di aver influenzato con le loro versioni metriche la poesia del dopoguerra (MACRÌ, *La stilistica di Dàmaso Alonso*, in op. cit., p. 193). Inoltre Macrì aggiunge: «Le nostre antologie, compresa la mia *Poesia spagnola del Novecento*, immisero nella corrente della giovane poesia spiriti e metri nuovissimi, dell'espressionismo, del creazionismo, del surrealismo, in particolare della triade Lorca-Alberti-Aleixandre, al punto che Falqui rampognò uno "stile di traduzione" nei giovani poeti che antologizzò» (MACRÌ, *L'ispanismo a Firenze*, in op. cit., p. 282). Per una enunciazione della teoria generazionale, ovvero l'influenza che, secondo Macrì, i diversi poeti delle *generaciones* hanno avuto gli uni sugli altri, si veda

Guerra Civile Spagnola, in corrispondenza della morte di Lorca, quando Bo tradusse il celebre *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Successivamente Macrì tradusse *l'Ode a Salvador Dalì*, basandosi su un testo di Eluard, prestatogli da Carlo Bo. Dunque i francesi furono intermediari nell'introdurre la poesia spagnola in Italia⁶.

In un'intervista Macrì commenta così la questione:

Il nuovo ispanismo italiano deve la sua nascita alla prima ispanofilia della mia generazione, antesignano e battistrada Carlo Bo. Nel nostro ambito si svolse l'ispanismo di Vittorio Bodini, penetrato nell'intimo della sua poesia.⁷

Il critico di Maglie era solito frequentare il Caffè San Marco durante gli anni 1936-1940, sito di fronte alla fiorentina Facoltà di Magistero dove studiava, con amici, poeti e critici contemporanei. Il *gotha* fiorentino si spostò in seguito presso le "Giubbe Rosse" e, scrive Macrì, il gruppo del Caffè San Marco si congiunse con quello, quindi con Montale, Gadda, Contini ed altri, contribuendo alla fondazione della rivista «Letterature».⁸

L'innamoramento letterario di Macrì si consolida dopo la lettura

MACRÌ, *La teoria letteraria delle generazioni*, a c. di A. DOLFI, Cesati Editore, Firenze 1995.

⁶ Cfr. Intervista a Oreste Macrì, in G. TABANELLI, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, Garzanti, Milano 1986, p. 82. Macrì sottolinea: «Bo produsse velocemente i saggi sui maggiori poeti delle generazioni del modernismo-novantotto e del 25, cioè della generazione di Guillèn, Lorca, Salinas, Alberti, ecc., che raccolse nei [...] *Lirici spagnoli* [...] modello delle scelte la famosa antologia di Gerardo Diego» (Ibid.).

⁷ Ibid., p. 83.

⁸ Questa notizia è contenuta in MACRÌ, *Memoria del mio decennio parmense*, (1942-1952), in «Officina parmigiana. La cultura letteraria a Parma nel '900», Atti del Convegno (Parma, 23-25 maggio 1991), a c. di P. LAGAZZI, Guanda, Parma 1994, pp. 297-320.

che Carlo Bo fa del *Llanto per Ignacio* al pubblico di amici riunito appunto presso le “Giubbe Rosse” nel 1939. L’incalzante ritmo poetico della composizione, l’impatto della notizia diffusa nel 1936 della fucilazione del Poeta e la certezza per Macrì di trovarsi di fronte ad un testo senza echi del passato, completamente nuovo, destano in lui la sensazione di aver fatto una grossa scoperta. Lo stesso Macrì ritornerà più volte sull’episodio della lettura del *Lamento*, come se ciò costituisse un’iniziazione. Egli ricevette in prestito da Montale l’Antologia di Gerardo Diego e quindi lo strumento per addentrarsi nel campo della conoscenza dei poeti ispanici. Presto il critico eleggerà dunque i suoi poeti preferiti, anche se non smetterà mai di studiarli tutti, e Machado, Guillèn, Lorca diventeranno oggetto di pubblicazioni, di cui è nota l’importanza.

Il lavoro di Macrì critico, da ora in poi, andrà di pari passo con la lettura e la traduzione di tali poeti, le cui opere arrivano in Italia con decenni di ritardo. La sua indagine sulla Generazione poetica di fine Ottocento si muove unitamente all’analisi di quella degli anni Venti. Macrì, fra l’altro, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, viaggerà spesso in Spagna, dove incontrerà Diego, Alonso, Bousño, mentre conoscerà Guillèn e Alberti durante il loro esilio a Parigi.

Ma cosa accadeva in Spagna mentre in Italia si traducevano e commentavano i versi dei poeti di quella terra?

Per la prima volta dagli inizi del secolo diciassettesimo s’incontrarono in Spagna, intorno agli anni ’20, un gruppo di eminenti talenti lirici: Jorge Guillèn, Pedro Salinas, Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, il vincitore del Premio Nobel Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Damaso Alonso, Gerardo Diego ed altri.

Da un punto di vista culturale, la *generaciòn* del ’27 rappresentò un’occasione unica, nella quale le impressioni dominanti erano un’attitudine alla noncuranza delle Avanguardie e l’illusione dell’arte modernista mista all’ottimismo del Vecchio Continente fra le due Guerre. In Spagna quest’atmosfera fiorì in modo effimero in

un ambiente ricco di fermenti culturali e politici, creatosi in seguito alla proclamazione della Seconda Repubblica. I giovani artisti si sentirono entusiasti per il mondo del cinema⁹ a causa della rottura di quest'arte con la borghesia, nell'illusione di una rivoluzione politica ed estetica. Qualche anno più tardi, tali poeti patiranno le tremende ferite della Guerra Civile. Lorca verrà assassinato dai nazionalisti e la sua drammatica morte simboleggerà quella di tutta una generazione creatrice. Alberti, Cernuda, Salinas, Guillèn si videro invece costretti all'esilio. La loro poesia, che aveva portato la lirica spagnola all'ideale di perfezione della «poesia pura», diventò meno spirituale e più intimista.

Dalla lettura di Diego alla creazione di 'Poesia spagnola del Novecento'

L'Antologia macriana *Poesia spagnola del Novecento* si può considerare come la prima opera completa di questa fase della letteratura ispanica. Tale antologia offrì al lettore italiano la novità di aprire una pagina della letteratura del Novecento spagnolo, fino ad allora esclusivamente oggetto di alcune traduzioni di testi comparsi, in maniera sparsa, su rivista. Essa propose per la prima volta, antologizzati, i testi originali, con traduzione a fronte, arricchiti di profili critico-biografici, ma l'opera era ben lontana dall'essere una compilazione di testi poetici commentati, poiché la sua densa struttura critica la poneva su di un piano metodologicamente diverso. Macri, profondamente immerso nella materia di cui si occupa, scinde le poesie, scorporandole, ai fini di

⁹ In particolare, l'*intelligencia* spagnola del momento identificò nel film *Luci della ribalta* di Charlie Chaplin un manifesto di quel cinema chiamato in seguito neorealista.

una critica comparativa. La sua grande conoscenza della materia, unitamente ad uno spiccato senso critico, fece sì che nell'Antologia si avvertisse per la prima volta un metodo. L'Antologia non racconta, ma propone una selezione, stabilendo un percorso critico non ancora delineato a quel tempo in Italia. Il suo punto di vista sulla Generazione del '98 e sulle sue possibili eredità di quest'ultima riguardo a quella successiva, è particolarmente innovativo. Contrariamente alla presa di posizione della critica spagnola contemporanea, egli sostiene l'inscindibilità delle due generazioni. Novantotto e Modernismo sono le due anime di una poetica comune agli uni e agli altri. Detto questo, Macrí privilegiò nella sua Antologia alcuni fra i tanti poeti: «Machado e il sentimento del tempo, Unamuno e i suoi miti, il contributo di Dario, la parola di Jiménez, il 'contenuto puro' di Salinas, il Surrealismo di Alexandre, la poesia pura di Guillén».¹⁰

Essendosi occupato per più di un trentennio del Novecento spagnolo, il critico pone fra l'altro l'accento sui poeti della prima e della seconda generazione poetica, identificando nella Generazione del '25 una «funzione mediatrice»,¹¹ e assimilatrice di tempi e modalità poetiche di mezzo secolo, ovvero dal 1898 al 1940, funzione esercitata da ciascuno di tali poeti negli scritti e nell'insegnamento. Macrí ritiene che nessun'altra poesia del Novecento viva, quanto quella spagnola, della natura aristotelica di animale organico e perfettamente continuo. Qui il riferimento è alla *unità di sangue, terra e forma* che Macrí rileva in questa poesia, prendendo a prestito le unità aristoteliche di luogo, tempo e azione. Il concetto di univocità di tale poesia sarà, infatti, uno dei cardini della critica macriana, tesa alla dimostrazione della concordanza di temi e di spirito nella poesia della Generazione.

¹⁰ L. DOLFI, *Premessa* a MACRÌ, *Studi ispanici*, I. *Poeti e narratori*, II. *I critici*, a c. di L. DOLFI, Liguori, Napoli 1996.

¹¹ MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, Guanda, Parma 1952, p. 8.

Il lettore si trova dunque di fronte ad un'opera che raccoglie il meglio della produzione poetica tra fine secolo e metà di quello seguente, tratteggiando il percorso di una generazione che ancora non ha fatto in tempo a celebrare se stessa. Infatti se l'antologia di Gerardo Diego raccolse nove tra i principali poeti attivi in quegli anni, ne escluse almeno altrettanti in base a criteri su cui non ci soffermeremo. Essa, a causa della contemporaneità tra la pubblicazione dell'antologia e gli scritti poetici, non regalò ai poeti inclusi la connotazione di generazione. L'antologia non fu pertanto celebrativa, ma militante, ed ebbe il grande merito di divulgare tale poesia varcando i limiti nazionali. Ma che cosa si cercava attraverso la letteratura europea? Si era alla ricerca della dialettica inesplorata fra tradizione e innovazione, «una possibilità di riprendere il discorso dove era stato interrotto dalle avanguardie».¹² Per fare un esempio, il surrealismo fu diffuso da Carlo Bo, rivisto e filtrato attraverso una sorta di spiritualità, sottraendolo al 'buffo' e al 'gioco', tipico di un genere ad uso e consumo della società borghese (vedi Pirandello).¹³

Anche le diverse personalità artistiche di cui si occupa Macrì nei suoi lavori critici s'incontrano e si fondono in una comunione di spiriti e d'intenti. Antonio Machado s'inoltrò nelle "galerias" dell'anima; Juan Ramon cercò di ricostruire la 'bellezza universale': l'invenzione linguistica di quest'ultimo scaturisce direttamente dalla coscienza personale dell'essere e del vivere. Egli non gioca come Mallarmé e Valéry con il demone moltiplicato

¹² Intervista a Oreste Macrì, in TABANELLI, *Carlo Bo...*, cit., p. 76.

¹³ Cfr. TABANELLI, *Carlo Bo...*, cit., p. 76. Nella stessa intervista Macrì aggiunge: «Il filo della tradizione è stato reciso di volta in volta dal neorealismo, dalle neo-post e trans avanguardie del formalismo, dallo strutturalismo e dalla semiologia, fino alla critica materialistica [...]; strumentazioni totalmente aliene dalla nostra gloriosa tradizione critica e storiografica» (Ibid., p. 85).

della psiche, che gli ha ispirato malinconia e tristezza. Con Ruben Dario, mediatore della lezione simbolista, si raggiunge l'unità ispanica della poesia e si inizia qualcosa di essenzialmente nuovo. Nella coscienza poetica spagnola di Juan Ramon e degli altri poeti, le cose della patria diventeranno cose della poesia. Il concetto di patria è esteso da patria reale a patria dell'anima.

Machado alimentava la poesia con la prosa di meditazione e di poetica, ponendo al centro della sua poetica il sentimento del tempo.¹⁴ La Castiglia machadiana non è la landa desolata eliotiana, ma due patrie concidono in essa: «la coincidenza è epica, umana [...] tradizione presente, passato concentrato nel sussulto del presente».¹⁵

Negli anni di Machado a Segovia maturò ed esplose, intorno al '26, il Vanguardismo poetico spagnolo, con cui si suole designare il vasto e complesso movimento della Generazione del '25, nei suoi aspetti più polemici e rivoluzionari, dall'Ultraismo al Creazionismo, dal Neo-popolarismo e Neo-primitivismo alla poesia pura e «deeshumanizada».

Nessuna generazione, né gruppo poetico ha ricevuto un'attenzione antologica tanto insistente e costante nel tempo. Tale attenzione si è andata incrementando negli ultimi anni. All'inizio tutto partì da un titolo e da un autore, Gerardo Diego, con la sua famosa *Antologia*, di cui si hanno due edizioni: 1932 e 1934. L'*Antologia* è uno dei libri più importanti per la storiografia della letteratura spagnola. Nel dire 'antologia', comunemente ci riferiamo oramai al libro che nel 1932 il poeta di Santander pubblicò per l'editore Signo de Madrid con il titolo di *Poesía española. Antología 1915-1931* e con il sottotitolo *Selección de sus obras publicadas e inéditas por*

¹⁴ Sorge spontaneo il paragone con il poeta per eccellenza del 'sentimento del tempo', Giuseppe Ungaretti.

¹⁵ A. MACHADO, *Poesie*, cura e trad. di O. MACRÌ, Lerici Editori, Milano 1957, p. 122.

Gerardo Diego. La seconda edizione del 1934, pubblicata dallo stesso editore, ebbe il titolo di *Poesia spagnola. Antologia (Contemporaneos)*, mantenendo lo stesso sottotitolo della precedente opera.

Gerardo Diego, fra l'altro, compì la più influente delle operazioni critiche, le quali diventeranno il riferimento della storia della poesia del Ventesimo secolo in Spagna. La sua pubblicazione non verrà valorizzata solo per la novità, effettivamente riscontrabile, ma anche per le polemiche sorte intorno ad essa e per la diserzione di Juan Ramon Jiménez, che si rifiutò di comparire nella seconda delle edizioni.¹⁶

La prima lettura che Macrì fece dell'antologia di Gerardo Diego si può far risalire agli anni fra il 1939 e il 1942 e precisamente al tempo in cui il critico ebbe in prestito, come già accennato, l'antologia da Eugenio Montale. Immaginiamo, supportati in ciò dalle testimonianze di Macrì, l'ambiente fiorentino di quegli anni, in cui il fervore per la traduzione di testi stranieri ancora poco noti in Italia o addirittura sconosciuti (è il caso degli spagnoli), forniva ai vari critici una notevole mole di lavoro, i cui esiti non erano prevedibili. Lo stesso Macrì ci dice di aver preso in esame l'antologia di Diego nel corso di alcuni anni ed è probabile che la sua iniziazione alla poesia spagnola sia riconducibile a tale lettura. Macrì rivolge «un alto elogio alla generazione del '25»,¹⁷ di cui mette in risalto, tra l'altro, la funzione mediatrice. Il critico intende trasmetterci il concetto di mediazione della Generazione del '25, intesa come l'attitudine di tali poeti a portare nella poesia del Novecento, attraverso i loro scritti critici, nelle riviste con cui collaborarono, le correnti ed i movimenti europei. Mediazione, in

¹⁶ La polemica fu suscitata dall'esclusione di alcuni poeti e dall'inclusione di altri, cosa che Jiménez non perdonò a Gerardo Diego. Un nome per tutti: Ruben Dario, escluso dalla prima, ma incluso nella seconda edizione.

¹⁷ MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, cit., p. 8.

questo senso, vuol dire veicolare il Simbolismo francese e non solo, divulgandolo in terra spagnola. La domanda che ci poniamo è questa: come mai gli intellettuali del momento ed i poeti non sentirono l'influenza delle grandi correnti di fine Ottocento? La risposta è nota a chiunque conosca la famosa impenetrabilità della terra spagnola, risaputamente ostile a qualsiasi dettame proveniente dall'estero, in particolar modo dalla vicina Francia. L'antifrancesismo della Castiglia ha ragioni storiche profonde, che sono insite nella morale e nell'indole del castigliano, da cui evidentemente i poeti spagnoli non erano immuni, argomento che verrà approfondito nella parte conclusiva di questo saggio.

Dal Romanticismo e dai simbolisti derivano gli spunti al rinnovamento della poesia spagnola: riguardo all'influsso del primo possiamo ritenere insolito il lento propagarsi che ebbe in terra castigliana, ricordando il rapido e rumoroso propagarsi del Romanticismo in Europa. In realtà esso arriva in Spagna con molto ritardo e trova in Espronceda un rappresentante, che però non s'identifica con il Romanticismo primitivo, ma contamina due generi diversi: l'epica cavalleresca ed il romanzo storico. L'universo dei personaggi di Espronceda è lo stesso di Walter Scott, di Byron e di Victor Hugo. Si tratta di una lirica nuova per la Spagna, che rompe con il nazionalismo iberico e dimostra che la poesia non è solo esercizio stilistico. Infatti con l'opera *El estudiante de Salamanca* del 1839, egli scriverà qualcosa che rappresenta la sintesi perfetta fra letteratura tradizionale e poesia sociale. Viceversa e, allo stesso modo, un'altra opera, *El diablo mundo* (1839-1840), rappresenta l'espressione di un 'mal de siècle', anticipando il modernismo e combinando in un nuovo sistema metrico versi e strofe. L'uso delle ottave, fino ad allora riservato all'epopea, sarà ripreso da Jiménez.

Raggiunge risultati paragonabili a quelli dei grandi interpreti romantici del momento, ma ben presto scade nel costumbrismo. L'inversione di tendenza si realizza con Gustavo Adolfo Bèquer.

Grazie a lui, il Romanticismo poetico spagnolo si affina e assume i connotati del Simbolismo e dell'Impressionismo, in modo piuttosto veloce, contrariamente alla tradizionale lentezza assimilatoria della Castiglia. Con Bèquer tempo e spazio in poesia scoprono significati nuovi; il *pathos* romantico ricopre le forme espressive. La presenza di Bèquer nell'Ottocento fu il maggior esempio a cui i poeti del Novecento guardarono, in quanto rappresentava il possibile *trait d'union* con il Simbolismo francese. Ben presto si cercò l'ispanizzazione di tale movimento, altrimenti inaccettabile per il noto protezionismo letterario della Spagna. Fu Ruben Dario l'artefice di questa mediazione letteraria, il quale durante i suoi viaggi parigini in cui conobbe Verlaine, entusiasta dell'opera di Góngora, permise a Dario, tornato in Spagna, di coinvolgere il 'circolo poetico' in questa doppia trasmissione culturale. In tale momento la poesia spagnola è e si riconosce nella cosiddetta 'generazione del '98': Machado, Unamuno e Jiménez ne sono i maestri. Ruben è «l'astro del post-romanticismo americano».¹⁸ L'America latina aveva preso dalla Francia gli influssi del Romanticismo e del Naturalismo, grazie ai viaggi che gli scrittori compivano in Europa. Ruben fu acclamato maestro da una parte della Generazione del '98, ma non fu solo questo, poiché egli rappresentò il ponte tra il Simbolismo francese e la nascente poesia spagnola. Si tratta del Dario «fulgidamente evaso dalle pastoie del decadentismo, come il migliore D'Annunzio dell'*Alcyone*, concreto nell'elezione simbolista dell'idea-verbo».¹⁹ D'Annunzio, come Dario, trasfigura e traduce musicalmente sensazioni, impressioni e immagini, scardinando il lessico, la sintassi e il metro tradizionali, al fine di conseguire le massime vette della suggestione panico-naturalistica.

¹⁸ Ibid., p. 23.

¹⁹ Ibid., p. 26.

Ruben Dario, nei suoi due soggiorni in Spagna, datati 1892 e 1898, attraverserà i cieli della poesia spagnola «come una meteora»,²⁰ suscitando entusiasmo e delirio fra i pochi eletti, in una fase in cui il mondo poetico era accademicamente dilaniato dalle polemiche intorno all'adesione o alla sconfessione del Modernismo. Sull'orlo del tramonto della loro poetica i grandi maestri del passato risorgono, solidarizzano intorno al grande maestro nicaraguense, portatore degli ultimi effluvi della poetica simbolista. Antonio Machado e Juan Ramon Jiménez ne riconosceranno l'indiscusso magistero, senza che ciò determinasse in qualche modo l'oscuramento di quest'ultimo, lo stesso che in seguito fece conoscere alla *Institución*²¹ l'opera di Dario.

La lezione di Dario attraverso Ramon e Machado restò da quel momento in poi nella poesia spagnola, sino all'avvento della Generazione del '25.

Quando Macrì elaborò l'Antologia della poesia spagnola,²² essa venne aperta con il nome di Dario, ispirandosi all'esempio di Diego. Come già accennato, tuttavia, Dario non comparve nella prima edizione della *Poesia española*, bensì solo nella seconda. Ed è curioso ricordare che intorno a tale esclusione nacque una *querelle* letteraria, ispirata da Juan Ramon Jiménez. Quali sono le motivazioni che indussero Diego ad escludere dalla sua antologia Ruben Dario? Le ragioni fondamentali stanno nel presunto 'anacronismo' della poesia di Dario, connesso alla prossimità del poeta con la generazione del '98, e nell'estraneità geografica del lirico nicaraguense. A questo Jiménez obietta che Unamuno aveva più anni di Ruben ed era stato incluso, e che, inoltre, Dario, nonostante straniero, era stato l'autentico rinnovatore del concetto

²⁰ Ibid., p. 27.

²¹ Si tratta della *Institucion libre de enseñanza* di Francisco Giner de los Rios, presso cui lo stesso Jmenèz aveva insegnato.

²² MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, cit.

poetico, al punto di diventare «verdaderamente español».²³ A questo potremmo aggiungere l'atteggiamento ambivalente di Jiménez, rispetto a tale questione, nel senso che il grande maestro considerava con molto affetto i giovani, ma ne temeva, in un certo qual modo, l'avanzata.

Macrì fa riferimento ripetutamente alla poetica di Juan Ramón, sottolineando quanto le cose della patria divenissero cose della poesia, seguendo il concetto di patria reale e patria dell'anima. Il riferimento è all'ispanicità della poesia, un discorso ampio che include il percorso della poetica ispanica fra Ottocento e Novecento, nel suo intento di proteggersi da infiltrazioni esterne, rielaborando concetti, nozioni e insegnamenti che arrivavano d'Oltralpe. Tale rielaborazione necessitava di schemi parnassiani, cui i poeti attingessero, nella prefigurazione di proseguire un discorso ispanico, ma al contempo universale.

L'universo machadiano risponde per vari anni a questa necessità di ispanizzare la nuova poesia: sappiamo quanto fondamentale sia il concetto di patria trasferito sul piano poetico, comunque svincolato dal patriottismo di maniera. Machado fa riferimento agli «esseri soriani»,²⁴ montagne, strade di emigranti verso il mare, greggi transumanti, vecchie ombre di numi ed eroi della patria, erranti su di un frammento di pianeta. La Castiglia machadiana non è la landa desolata eliotiana, ma due patrie concidono in essa: Castiglia, in quanto terra di adozione del poeta; Andalusia, in quanto sua terra natale.

Tema centrale della poesia machadiana è l'acuta percezione di essere ed esistere: consapevolezza del proprio tutto e del proprio nulla, sulla scia del pensiero 'puro' romantico da Novalis a

²³ In J. GUERRIERO RUIZ, *Juan Ramon de viva voz*, in «Insula», Madrid 1961, pp. 105-106.

²⁴ Soria era la città natale di Machado.

Verlaine; trasparenza e spessore del sogno e della realtà. La poesia – scrive Machado nel 1924 in *Reflexiones sobre la lirica* – «aspira all'espressione pura del subcosciente, invocando le potenze oscure, alle radici più sotterranee dell'essere».

Nella *Poética* del '31 la poesia è definita dallo stesso Machado «parola essenziale nel tempo». Antonio Machado s'inoltrò nelle «Galerias» dell'anima, mentre Juan Ramon cercò di ricostruire la bellezza universale. Al centro della poetica machadiana è il 'sentimento del tempo', nucleo della poetica novecentesca, nel quale il poeta esprime la singolarità temporale dell'immagine nell'istante in cui «il tempo vitale del poeta coincide con la sua puntuale vibrazione».²⁵ Nella rima si coniuga la sensazione con il ricordo, l'emozione temporale del poeta esprime e restituisce la figura amata nell'*hic et nunc*. Possiamo collegare questa particolare dimensione temporale, in cui la poesia e i suoi temi conduttori vengono inseriti, al 'sentimento del tempo' ungarettiano,²⁶ dove, accanto al mutamento stilistico consistente nella sostituzione delle parole singole «con costruzioni sempre più complesse e ardite»,²⁷ compaiono riflessioni sul tempo, sulla morte e temi anche espressamente religiosi, meditativi, che hanno preso il posto di una poesia dalle «sensazioni concrete», caratteristica della prima raccolta poetica.²⁸ Un ulteriore parallelismo fra i due poeti è rintracciabile nel solipsismo machadiano, che sfocia nella «percezione planetaria, sfasamento tra tempo della natura e tempo del cuore, lo sforzo di temporalizzare lo spazio, incanto e angoscia degli altri uomini e della natura che non ci conoscono, quanto più

²⁵ MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, cit., pp. XVIII-XIX.

²⁶ Macrì si è occupato a più riprese di Ungaretti, ma in maniera monografica soltanto nel *Lungo tempo ungarettiano. Materiali di studio*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1989.

²⁷ G. RABONI, *Introduzione* a G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo* (1914-1960), Mondadori, Milano 1988, p. 6.

²⁸ Ci riferiamo all'*Allegria* (1914-1919).

noi li conosciamo: sono motivi tipici del Novecento, che si svolgeranno in Eliot, Valéry, Montale». ²⁹ L'ossessione fondamentale di Machado consiste nella «eterogeneità dell'essere, problema annoso fino all'ossessione dell'apocrifo». ³⁰

La prima opera machadiana, fra l'altro, appare intrisa di connotati e contenuti alla maniera arabo-andalusa, come accade per esempio nell'illuminante lirica *Fantasia de una noche de abril*.

Dal punto di vista delle ascendenze letterarie di questa fase, ci possiamo riferire ad un'allusione di Garcia Lorca in cui egli dice:

Giardini crepuscoli di quell'età sentimentale e drammatica [...], Presto sparirà il giardino. Bisogna cancellare le opere degli altri secoli [...]. È triste [...] ma la festa galante è cessata. Le carrozze fredde della morte hanno portato i cavalieri e le antiche dame nell'altro regno [...], lo stagno si è intorbidito e i cigni se li sono mangiati fritti in un giorno di fame i successori di quelle famiglie meravigliose. ³¹

Anche Oreste Macrì indaga il campo della poesia moresca: la analizza nel primo Machado, ritenendola anche un'eredità di Dario, non negandone l'ibericità. Lo stesso critico ci dice che il vero poeta Dario è quello che tanto ammirarono Juan Ramon e i fratelli Machado. La lezione dariana attraverso di essi rimase impressa nella poesia spagnola, un concetto, quest'ultimo, espresso da Macrì in *Poesia spagnola del Novecento*. Ci dice ancora che tale lezione fu seguita non per il suo naturalismo tropicaleggiante e neanche per il mitologismo che spazia dallo «svenato candore dei cigni ai nudi mulièbri», ³² ma per l'armonia verbale che c'è in ogni verso.

²⁹ MACHADO, *Poesie*, cit., p. 121.

³⁰ Ibid., p. 122.

³¹ In A. MELIS, *Federico Garcia Lorca*, La Nuova Italia, Firenze 1976, p. 14-15.

³² MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, cit., p. 25.

García Lorca fra letteratura popolare e Surrealismo

Nel secolo diciannovesimo ci fu la più chiara espressione della ‘mentalità andalusa’, nei romanzi e nelle rappresentazioni che i saltimbanchi facevano nelle feste spagnole di paese. Questi giullari del mondo ottocentesco sono personaggi importanti della letteratura castigliana: ciò si giustifica in parte con il fatto che l’Andalusia dava il tono alla letteratura più di ogni altra regione della Spagna. Il Sud della Spagna conserva infatti, al pari di nessuna altra regione, il gusto per il concetto, per la parola e per la mescolanza del senso eroico della vita con qualcosa di morboso e sacrificale. Le carceri e i presîdi sono sempre stati oggetto di allusione nella poesia popolare andalusa, dando nome a un genere denominato *carceleras*. Motivi conduttori della poesia popolare andalusa sono il *torero*, considerato sempre come un eroe e come una specie di santo; le invocazioni alla *Vergine del Carmine*, con cui quasi tutti i componimenti iniziano; la descrizione dettagliata di adulteri, incesti e violenze, che vengono scoperti sempre attraverso la stessa strada, ossia il turbamento della donna adultera, oppure la razionalità e il sentimento espresso da uomini travestiti da animali. Questo fondo di antica letteratura popolare è stata rivalutata in chiave moderna grazie all’azione personale di García Lorca. Egli riteneva che se gli spagnoli non sentivano la bellezza di tali temi, non erano legittimamente spagnoli.

Tali elementi nativi e pittoreschi, d’altro canto, furono ancorati all’*humus* poetico dell’opera dallo stesso Lorca, suscitando da parte della critica a lui contemporanea l’idea che la sua poesia fosse impregnata di *andalusismo*. Si andò poi ben oltre, creando il mito di un Lorca essenzialmente gitano, da cui le accuse di gitanismo, che il poeta puntualmente ricusò nel corso di conferenze e convegni. L’*andalusismo* di Lorca si manifesta non come

riferimento esplicito ad un paesaggio o ad un ambiente, ma come evocazione di un'atmosfera di particolare intensità patetica, dove i sentimenti sono vissuti con una partecipazione fisica esasperata.

Compare nella sua pienezza l'associazione tra il mito dell'Andalusia e quello della morte, che impronerà di sé gran parte della produzione lorichiana.

Macrì parlerà di tematica andalusa, cioè di una poesia in cui i motivi folklorici e le descrizioni paesaggistiche dell'Andalusia fungono da trama poetica. L'opera di García Lorca è ode, inno ed elegia, in perpetua tensione per la creatura. Il *marinero*, il *gitano*, la *bimba affogata nel pozzo*, il *torero*, il *negro*, il *mariquita* sono personaggi del suo universo lirico. Ascende al pathos dell'umano il *Lamento per Ignazio*, dove mito e cronaca si stilizzano.

A questo proposito Macrì commenta:

L'arte di Lorca è sempre condizionata dalla sua terra, cioè dalla "terra". Questa è norma di tutto il suo umano itinerario, andaluso, gitano e flamenco ovunque egli dimorasse; generosissimo, impavido, nel trasfigurare e miticizzare secondo tutte le retoriche moderne dell'espressionismo, del surrealismo, dell'ermetismo, ma in definitiva, nel fondo, ancora e sempre andaluso, gitano e flamenco, così a Parigi come a New York, in Galizia come nelle Antille.³³

La poesia di Lorca, dunque, sarebbe basata su di una cosmologia elementare, legata ai miti della terra andalusa, un modello epico connesso con tre elementi fondamentali: l'*Andalusia*, i *gitani*, il *flamenco*. Secondo Macrì, il terzo elemento appare dominante nell'opera lorichiana, quasi si tratti dell'anima della Spagna, equivalente de "lo español", ossia ciò che è propriamente vicino all'indole e alla natura spagnole. In definitiva,

³³ MACRÌ, *Introduzione* a F. GARCÍA LORCA, *Canti gitani e andalusí*, VI^a edizione riveduta e corretta, a c. di MACRÌ, Guanda, Parma 1958, p. 18.

“lo flamenco”, nelle parole di Macrì, determina «la qualità specifica dell'esecuzione artistica, la sua purezza, il suo elemento tellurico, autentico, nativo, 'castizo'». ³⁴

Macrì, inoltre, insiste sulla consistenza irrealistica del tempo lorchiano, un tempo “senza storia”, perché il fulcro tematico della poesia è rappresentato essenzialmente dal “foco della passione”, punto di partenza ed arrivo di tutte le figure retoriche e delle folgorazioni poetiche lorchiane. In tal senso, soprattutto i *Canti gitani e andalusi*, contengono una struttura quasi medievale, «alogica e astorica», immersa in un tempo visionario e fantastico. Nelle ultime romanze del libro il soggetto lirico è «la pena gitana oscura imperscrutabile», ‘negra’, ³⁵ dove l'aggettivo indica la sensualità che si pervade di una profonda inquietudine apparentemente indecifrabile. È esplicito il richiamo al mondo gitano ed al suo particolare modo di soffrire.

In un Recital tenuto a Barcellona nel 1935, Lorca indicherà nel *Romance de la pena nera*, successivamente inclusa nel *Romancero gitano*, un'espressione rappresentativa della pena andalusa, che nelle parole del poeta è un dolore il quale non ha nulla a che vedere con la tristezza e neppure con la disperazione. Si tratta di una pena che non farà piangere e né disperare, in quanto astratta.

Tuttavia, Macrì si stacca notevolmente da certa critica che ha insistito su di un Lorca folklorico e pittoresco, prettamente andaluso, dimostrando l'infondatezza di certe asserzioni e le accuse di ‘gitanismo’, soprattutto alla luce dell'analisi dell'intero *corpus* lorchiano. Egli, in effetti, non nega il rapporto fra poesia popolare e Lorca, ma vede in esso i canoni estetici del legame fra poesia popolare e poesia d'arte. Infatti, nel Lorca andaluso e gitano c'è la mediazione della lezione di Góngora e Lope de Vega, alla luce di una continuità che corre all'interno di tutta la sua poesia, lungo i

³⁴ Ibid., p. 18.

³⁵ Ibid., p. 23.

diciotto anni della sua produzione poetica.

In seguito Lorca si sradicherà dalla solidarietà con i suoi paesaggi umani e terrestri e dai suoi cieli andalusi lucenti, oltrepassando l'amato Rio Guadalquivir, al punto che il soggiorno in America, da cui scaturisce l'opera pubblicata postuma *Poeta a New York*,³⁶ gli farà apparire il Nuovo Mondo come «una mostruosa mistificazione vitale, che sacrifica l'uomo al numero, la felicità alla statistica».³⁷ Al posto degli eroi andalusi subentreranno così disgustose collettività.

³⁶ LORCA, *Poeta en Nueva York* (1929-1930), Ed. Séneca, Mexico 1940.

³⁷ MACRÌ, *Introduzione* a V. BODINI, *Poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Torino 1963, p. CIII.